

Universidade de Lisboa
Instituto de Ciências Sociais



Griots Cosmopolitas
Mobilidade e Performance de Artistas Mandingas entre
Lisboa e Guiné-Bissau

Carolina Carret Höfs

Doutoramento em Antropologia Social
Especialidade: Antropologia da Etnicidade e do Político

2014

Universidade de Lisboa
Instituto de Ciências Sociais



Griots Cosmopolitas
Mobilidade e Performance de Artistas Mandingas entre
Lisboa e Guiné-Bissau

Carolina Carret Höfs

Tese orientada pelo Prof. Dr. José Sobral e pelo Prof. Dr. Ramon Sarró

Doutoramento em Antropologia Social

Especialidade: Antropologia da Etnicidade e do Político

**Financiada pela Fundação de Ciência e Tecnologia,
bolsa SFRH / BD / 47832 / 2008**

2014

Resumo

Griots são detentores de um saber artístico complexo, conhecido como *djaliá*. Sua arte nasceu junto com o Império do Mande, ainda no século XIII, e desde então, vem sendo praticada por toda a África Ocidental. Os vemos actuarem em cerimónias rituais e religiosas, como baptizados, casamentos, celebrações do aniversário do Profeta e dos seus mortos e do fim do Ramadão, e, também, no que entendem como actuações modernas, realizadas em Centros Culturais, teatros, salas de concerto, bares, monumentos históricos.

No trânsito entre Lisboa e lugares remotos da Guiné-Bissau, esses artistas actuam sozinhos e em grupos, obedecendo uma lógica de organização e hierarquia familiar que nos remete para a estrutura da sociedade mandinga, em que a *djaliá* é conhecida como um ofício especializado e seus artistas como herdeiros desse conhecimento por via de laços de parentesco e relações sociais. No transnacionalismo, casam suas aspirações ao mercado da *world music* e da arte com funções entendidas como parte do contexto tradicional, actuando como genealogistas, narradores, bardos, conselheiros, historiadores e mediadores.

Na tensão entre o exercício de uma arte cravada na tradição e sua inclusão na chamada modernidade, a *djaliá* é renomeada como afro-mandinga, uma (re)apropriação da música africana criada na diáspora e recriada no seu retorno ao continente africano. É por meio dessa tensão que vemos o carácter cosmopolita desses griots, que incorporam à sua tradição aquilo que pensam necessários para a sobrevivência de sua arte. Na contemporaneidade, o afro-mandinga é uma enunciação de experiências e realidades que se conectam com um mundo da arte que ultrapassa as fronteiras da Guiné-Bissau ou dos seus países de destino da Europa, se fazendo reconhecível e conectado com o mundo do Mande.

Palavras-chaves: griots; djaliá; transnacionalismo; cosmopolitismo.

Abstract

Griots are the owners of the art knowledge, known as *djaliá*. Their art is born with the Mande Empire, in the 13th century and since then is being practiced all over West Africa. We can see them in ritual ceremonies, such as baptisms, weddings, celebrations of the Prophet birthday and of their dead and of the Ramadan ending, as well as in what they call modern performances in Cultural Centres, theatres, concert halls, bars or in the streets.

In between Lisbon and Guinea-Bissau remote places, these artists perform by themselves or in groups and obey the organization and hierarchy of their family, which is connected to the structure of mandingo society that places *djaliá* as an specialized work and see griots as heirs of that knowledge by kinship and social relations. In transnational contexts, griots maintain what is considered part of their traditional roles (working as genealogists, narrators, bards, councillors, historian scholars and mediators) and also aspire to the world music and art market.

In the tension between an art rooted in tradition and its inclusion in the so-called modernity, *djaliá* is named as afro-mandinga, a movement of appropriation of the African music created in the Diaspora and returned to African continent. It is by this tension that we can see those griots as cosmopolitans, who incorporate to the tradition what they think and feel necessary to their art survival. Nowadays, afro-mandinga enunciates experiences and realities connected to an art world outside Guinea-Bissau borders or of their host countries in Europe and make themselves visible and connected to Mande world.

Keywords: griots; *djaliá*; transnationalism; cosmopolitanism.

Para Aurora e Luzia.

Para aqueles com quem aprendi a amar em silêncio, sobrevivendo à distância dos espaços e
tempos

Índice

Agradecimentos	04
Introdução	06
A tese, os griots e a <i>djaliá</i>	06
O trabalho de campo entre Lisboa e a Guiné-Bissau	13
Os Mandinga na Guiné-Bissau e em Portugal	24
A estrutura da tese	31
 Capítulo I: “A nos i tudu família”: redes de pessoas e redes de conhecimento	 37
Cultura de relações e genealogias: fazer parentes	39
Castas ou classes? A produção de relações especializadas	44
A pessoa e seu nome	50
O Islão: a dimensão religiosa da identidade mandinga	56
Classificando parentes: a organização familiar griot	60
<i>Fadenya</i> e <i>Badenya</i> : ligações paternas e maternas	67
Substâncias, corpos e parentes: transmissão de sangue e aleitamento materno	72
Família e conhecimento	77
 Capítulo II: Presença e história: a <i>djaliá</i> no mapa	 83
História, memória e performance	83
Além da verdade e da mentira: o griot como narrador	92
De heróis e políticos: temporalizações	97
Lugar, presença e história	120
 Capítulo III: Lisboa-Bissau: trajectos e conexões	 131
Aventura	135
Diáspora e transnacionalismo: griots entre o espaço do Mande e Portugal	140
Guineenses em Lisboa	147
Circulação de pessoas, circulação de músicas e celebrações	153
Raízes e mobilidade: navegação social	157
Religião e transnacionalismo: ser mandinga e ser muçulmano nos caminhos entre a Guiné-Bissau e Lisboa	162

Capítulo IV: Raízes e inovação: o paradoxo da categoria “afro-mandinga”	167
<i>A djaliá e os processos pós-coloniais</i>	169
<i>A categoria de arte</i>	176
<i>Djaliá e djidiundadi - arte e artistandadi</i>	178
<i>Tradição</i>	181
<i>O Afro rumo à world music</i>	187
<i>As inovações na tradição: caminhos do afro-mandinga</i>	193
<i>Cosmopolitismos</i>	199
Capítulo V: Tabato-Lisboa: um conto de dois festivais	205
<i>Lisboa</i>	205
<i>Tabato</i>	209
<i>Performance</i>	216
<i>Entre inovação e tradição: a louvação</i>	222
<i>O falar e o fazer do griot</i>	227
<i>Performance musical</i>	231
<i>A centralidade do griot e sua relação com a história</i>	232
Conclusão	237
Bibliografia	242
Glossário	264

Índice de Mapas e Fotografias

Mapa do Mande	25
Mapa da Guiné-Bissau	26
Membros da família Galissa	37
Fotografias antigas da família Djabaté em uma parede de casa em Tabato	83
Capa e contracapa do disco dos Super Camarimba	131
Balafon	205

Agradecimentos

Gostaria de escrever como os escritores que admiro e me dão outro ritmo ao coração enquanto leio suas palavras, para que os agradecimentos que se farão nas próximas linhas fossem um presente àqueles que me presentearam de diferentes maneiras durante esses anos. Não é esse o caso, mas é sincera a gratidão.

Um doutoramento parece sempre começar com mais calma e menos solidão que um mestrado, tão curto, intenso e rígido. Termina nos roubados noites de sono, nos jogado em momentos de silêncio, nos feito entregar-nos à solitária e contraditória tarefa de fazer outras palavras presentes nas nossas. As últimas linhas que escrevemos, entretanto, sempre são aquelas em que nos resta agradecer.

Agradeço primeiro aos encontros (breves ou não) que me mostraram a dor da história, suas fissuras e cicatrizes, que me ofereceram maturidade e crescimento em aceitá-las e alguma força para lutar contra suas perpetuações. Que me ensinaram também a leveza e a paz na certeza de que dias melhores virão. Gratidão.

Quero agradecer aos *djalis* que conheci e que me receberam em suas casas, partilharam suas horas vagas e não vagas, e que me deixaram ser cúmplice de uma vida cheia de rugas, de disposição de crianças e aura de sabedoria ancestral. Agradeço a cada uma dessas pessoas que me ensinaram, por meio de sua arte, a dignidade e a coragem da aventura, de criar grandeza em histórias construídas sobre sangue e dor. Obrigada Baidi, Buba, Baba, Kimi, Sane, Fatu, Tulai, Mama, Umu, Mayra, Sadjo, Fabu, Zinho, Mariama, Mamadu, Mamadi, Muna, Demba, Fili, Sambala, Coriê, Suleymane, N'dara, Djaliqeba, Djonsaba, Umaro. À memória de Sirá. Obrigada às famílias Canuté, Canté, Djabaté, Galissa, Sissoko e Sumano. Sou grata àqueles indivíduos que me fizeram amiga e família e às crianças que me contaram tanto, me ensinaram tanto e me divertiram tanto. Com esta tese, espero estar lhes prestando uma homenagem respeitosa. Fazendo um bocado de jus a suas histórias de grandeza e de adversidades, de dor e de glória, com que aprendi sobre a vida, sobre a morte, sobre continuar e transformar.

Agradeço ao meu orientador, Ramon, pelo incentivo desde o primeiro momento. Sem me conhecer, adoptou meu projecto e seguimos em frente. Partilhou comigo suas próprias impressões da vida griot, me apresentou seus amigos pessoais, seus livros, seu pensamento e sua crítica.

Ao meu “outro” orientador, professor José Sobral, que por força do destino assumiu também essa responsabilidade, me recebendo sempre tão amável e pacientemente em sua sala e me oferecendo também suas contribuições para os temas que perpassam esta tese.

Agradeço aqueles que, na Guiné e em Lisboa, se fizeram meus amigos e confidentes. Cúmplices de trabalhar longe e perto de casa, de pensar a igualdade e a diferença, de pensar a história para além dos territórios. “Trocar figurinhas”, informações, momentos de campo, ler suas teses, ver seus filmes, ouvir suas músicas, foram mais do que importantes para este momento em que chego agora. Obrigada Maria, Manel, Catarina, Miguel, Margarida, Alexandre, Susana, Joana. Pela hospitalidade e uma outra visão da vida em Bissau e em Lisboa, obrigada a Iama, Demba, Fama, Lamine, Ansumane.

Mais do que agradeço aos meus colegas de doutoramento e do ICS: Ambra, Giulia, Irene, Max, Patrícia, Ana Luísa, Gleici, Raquel, Ana Rita, Gonçalo, Simone, Carla. Ganhei amigos ao partilhar desses anos de tese, das angústias e histórias fascinantes do campo, gravidezes, filhos recém-nascidos, casamentos, mudanças.

Agradeço em muitos mil obrigadas à Marina Temudo, Lorenzo Bordonaro e Wilson Trajano Filho, que dividiram comigo sua experiência na Guiné e no mundo mandinga. Agradeço à Paulla Ebron, Hauke Dorsch e Graeme Counsel pela generosidade em me enviarem seus textos e responderem meus emails provavelmente tão ingênuos para sua experiência no tema. Ao Paulo Raposo, que me inundou de leituras sobre performance e arte. Ao José Mapril, por seu entusiasmo e visão do Islão.

Agradeço aos membros do ICS por sua ajuda e presença em diferentes momentos.

À FCT pela concessão da bolsa de doutoramento que me permitiu enveredar nessa empreitada.

Agradeço aos meus amigos que me “aturaram” falando por horas sem fim, leram versões terríveis dessas páginas, palpitararam ou não disseram nada, me fizeram companhia, desculparam os meus atrasos, os meus “bolos” e seguiram meus amigos: Gonzalo, Livia, Fabíola, Júlia, Maria, Flávia, Edgar, Mariana, Lysandra, Sofia, Cristina, Joana. À eterna paciência de uma mãe, aos serviços emergenciais de um pai e aos telefonemas de um irmão: com certeza teria sido difícil sem eles. Agradeço também à minha outra família e minha outra casa, que me permitem experimentar outros tempos, ritmos e danças e desligar por alguns momentos da vida intensa diante de uma tese em processo.

E, por fim, agradeço aos encontros surpresas da vida. Se, por um lado, nos lembramos desses anos como longos momentos de solidão, foram longos longos longos momentos de tempo suspenso desde que a vida me fez esbarrar em um amor, um companheiro, um confidente e muitas razões de luta. Agradeço a esse encontro pelos outros dois, tão preciosos, que já nasceram no turbilhão de emoções, horas sentadas e noites tantas vezes pouco dormidas. Aurora e Luzia, agradeço a vocês por existirem e por fazerem tudo ter novo sentido, frescor e alegria a cada dia que amanhece.

Introdução

A tese, os griots e a *djaliá*

Esta tese conta histórias de famílias de artistas que andaram por diferentes terras, encontraram reis, líderes e populações. Estas famílias fizeram a sua casa na Guiné-Bissau e, hoje, as gerações seguintes constroem um caminho até Portugal, onde vivem da sua ligação a um fazer artístico. Durante todo este tempo, passaram-se reinados, veio o colonialismo, e posteriormente a democracia, a guerra, a migração, e também novas tendências para sua arte. Porém, permaneceu o apego às relações geracionais e ao que delas nasce.

Estes artistas são conhecidos como “griots”, *djalis*, ou *djidius*.¹ A etimologia destas palavras é bastante discutida na literatura (ver Hale, 2004) e, apesar de no campo ter escutado o uso das três palavras, na tese opto por usar a categoria de griot para denominá-los. O seu ofício também é conhecido por palavras distintas: *djaliá* (ou *jeliya*, em mandinga), “griotagem”, ou *djidiundadi* (de *djidiu*). *Djalis*, termo que vem do mandinga (*jeli*, *jali*), refere-se a pessoas nascidas em famílias que tradicionalmente se ocupam das artes das palavras e dos sons, que contam nas suas letras e melodias, as histórias de reis e famílias nobres, suas genealogias e feitos. Estas pessoas são também conhecidas pela sua capacidade de interlocução, de mediação de conflitos e de aconselhamento (ver Conrad e Frank, 1995; Hoffman, 2000; Ebron, 2002; Charry, 2004; Hale, 2007).

A sociedade mandinga é conhecida pela existência de uma série de famílias ou grupos familiares que se dedicam a determinados ofícios. Alguns autores consideram griots como uma subcategoria dos *nyamakalaw* (Conrad e Frank, 1995), enquanto para outros são membros de um sistema de castas mais amplo (Wright, 1989; Counsel, 2006). Quer sejam uma subcategoria dos *nyamakalaw*, quer sejam um grupo pertencente a um sistema de castas, o que provocaria a diferenciação entre griots e outros actores sociais seria a posse, ou o acesso, a *capacidades inatas* de transformação da energia motora do universo e, portanto,

¹ Utilizarei a grafia que os meus interlocutores usavam também nos cartazes de suas festas e concertos. *Djali* é uma variação escrita do termo *jeli*, como os griots são denominados em mandinga. Acredita-se que “griot” seja um termo originário do francês, mas que é amplamente usado por toda a África Ocidental para denominar os bardos e músicos profissionais de famílias *jeli* tradicionais. *Djidiu* é um termo do kriol, que se diz vir do português “judeu” (Hale, 2007). Seguindo um amplo consenso entre os investigadores da música e performance mandinga, nesta tese utilizarei, sobretudo, o conceito de “griot”, embora ocasionalmente apareçam os outros dois termos (*djali* e *djidiu*), por serem, de facto, muito mais utilizados na Guiné-Bissau e na diáspora (onde também o termo griot é amplamente conhecido).

serem capazes de dar materialidade à energia fundamental de acção, o *nyama*.² Apesar de griot ser um termo muitas vezes traduzido por “músicos”, “bardos” ou “historiadores orais”, esta simplificação da sua arte e do seu ofício em tais categorias parece não dar conta da sua complexidade (Charry, 2004). O sentido mais próximo da sua definição seria, portanto, o de artesãos das palavras e dos sons, aqueles que lhes dão forma e os transformam em eventos e acções, nomeadamente quando desempenham de modo entrelaçado e complexo as funções de músicos, cantores, bardos, poetas, historiadores, genealogistas, e conciliadores.

A materialidade da sua acção, portanto, é compreendida através da sua capacidade de transformar o *nyama* em palavras e música, que se tornam assim o meio narrativo de um determinado aspecto da cosmologia e da visão de mundo do seu povo. Na (arte da) *djaliá*, a capacidade de articular as diferentes energias em discurso é altamente valorizada, sendo a medida da competência e do talento - como podemos conferir através do sucesso ou insucesso das músicas em honra de, ou em homenagem, a alguém, quer sejam figuras públicas, como políticos e líderes religiosos, quer sejam indivíduos comuns.³

Nyamakala, como muitos o definem, significa aquele que tem poder sobre o *nyama*, a energia motora do universo ou energia vital. Como McNaughton (1993) e Conrad e Frank (1995) sugerem, esse grupo engloba agregados de clãs que têm o direito, dado pelo seu nascimento, de vir a conhecer segredos espirituais e práticas tecnológicas, e que prestam os seus serviços ao resto da sociedade.⁴ No caso dos griots, o seu poder é o do discurso e da manipulação e articulação das palavras e dos sons.

Nesta tese, foco a prática da *djaliá* vivida por estes griots mandingas no cenário transnacional entre a Guiné-Bissau (que durante a tese me referirei também como apenas Guiné) e Portugal, e problematizo o seu cosmopolitismo, vivido não apenas em Lisboa, mas desde as suas aldeias natais. No desenvolvimento deste trabalho, acompanhei e presenciei

² Cissé (1993) define o *nyama* como “*force vengeresse, esprit des morts et des vivants, le nyama évoque aussi par certains de ses aspects la vie intime, la conscience, l'inconscience et le subconscient*” (1993: 161). *Nyama* é o que define o grupo dos *nyamakalaw* como aqueles que têm poder de manipulação da força motora do universo e de transformá-la em algo material, como no caso dos ferreiros, coureiros ou carpinteiros, ou em algo imaterial, como no caso dos griots, que produzem palavras e sons.

³ À excepção da música em homenagem a alguém, cujo tema central é uma pessoa e a sua família, em geral os temas das canções são problemas sociais (como a fome, a saúde ou a educação), económicos (como a desigualdade e a pobreza), políticos (como a corrupção) ou morais (como a poligamia, a circuncisão, a amizade, a lealdade), e as pessoas são personagens que exemplificam um comportamento exemplar ou ético perante o assunto cantado.

⁴ São por esses atributos, explica McNaughton, que muitas vezes os griots são considerados uma ‘raça’ ou uma nação à parte, que fora incorporada ao Mande, dada a sua convivência pela prestação de serviços.

diversas actuações de griots, desde concertos em clubes nocturnos, salas de concerto, teatros, festivais, até à animação e celebração de casamentos e baptizados em salões de festas e casas de família (onde também transmitem a palavra do acontecimento aos convidados, revelando o nome da criança ou o dote da noiva, por exemplo). Cheguei mesmo a testemunhar a política quotidiana da *djaliá*, acompanhando grupos de pessoas a algum tipo de negócio ou contracto a ser realizado, por exemplo.

Durante o processo de pesquisa, fascinava-me perceber como é que essa arte e esses artistas circulavam por diferentes meios urbanos e rurais, actuando para os mais diversificados públicos e como os valores cultivados num lado eram transportados e transformados por outros. Claramente, à medida que me familiarizava mais com o tema e com o quotidiano dos griots, com as aspirações e os desejos de cada um dos meus interlocutores, percebi que não o fazem da mesma maneira e tampouco têm a mesma percepção sobre o que é actuar para uma audiência de brancos em Lisboa, um público urbano em Bissau, ou um casamento no interior rural da Guiné. Como articulavam esses diferentes espaços e públicos sob uma mesma prática? Como traduziam a sua prática para comunicar com essas pessoas em ocasiões tão distintas?

Talvez o Mande,⁵ de que a sociedade mandinga faz parte, seja dos grupos cujas sociedades são das mais estudadas e analisadas no ocidente africano, existindo inclusivamente uma associação de académicos dedicada a diferentes questões. A MANSA (*Mande Studies Association*) congrega intelectuais dos campos mais diversos como antropologia, sociologia, política, história, estudos da religião, etnomusicologia. E, tal como podemos ver pelo volume de bibliografia sobre o Mande e a sociedade mandinga, boa parte dos interesses que perpassam esses estudos recaem ou tocam a presença das famílias com ofícios especializados, dentre as quais se encontram os griots.

Ao iniciar a investigação bibliográfica, deparei-me com uma extensa lista de estudos e análises sobre o Mande e a sociedade mandinga, grande parte dela localizada entre as fronteiras do Mali, República da Guiné, Senegal e Gâmbia. A Guiné-Bissau, apesar de mencionada nos limites das demarcações do Império do Mande (ou do Mali), não tinha grande força representativa na prática contemporânea da *djaliá*. Assim, a questão que emergiu foi imediatamente o que então poderiam ter esses griots em comum com os sujeitos que

⁵ O Mande refere-se a uma grande área da África Ocidental, que se estende desde o interior do Mali, onde se localizou o centro de seu Império, até à costa. Os grupos que compõem o Mande, de que os Mandinga fazem parte, partilham de uma mesma família linguística e uma estrutura social semelhantes.

surgiam nas narrativas de uma sociedade que vive dentro de ligações hierárquicas, ofícios determinados pelo nascimento dos sujeitos numa determinada família, entre outras características.

Ao longo do meu trabalho de campo, e da escrita da tese, procurei descortinar algumas continuidades e outras tantas rupturas entre esses diferentes cenários. Muita daquela bibliografia que inicialmente explorei estava no registo da etnomusicologia e da história, e dedicava-se a desvendar os mistérios da teoria musical, da performance das suas músicas, os conteúdos das suas letras e a escrita de partituras dos seus instrumentos. Neste registo da etnomusicologia, deparei-me com o importante trabalho de investigação de Zemp, ainda nos anos de 1960, na Côte d'Ivoire (1964), o estudo seminal de Paneton (1987) feito em Tabato, junto de griots que eu acabei por vir a conhecer, o bastante sintético livro de Eric Charry, *Mande Music* (2004), o recente trabalho de Counsel sobre as políticas culturais e a música mande (2006), e o recorte de género proposto por Lucy Durán, que realizou pesquisa especialmente junto das griottes malianas (2007).

Ed Charry (2004) aponta para as mudanças de audiência e de relações que desafiam a *djaliá* e que, por vezes, compartimentam essa arte complexa – que requer a dedicação não apenas às sonoridades e aos instrumentos, mas às palavras, ao corpo e à história. O autor mostra-nos como, apesar da música mande não se restringir à *djaliá*, é precisamente no campo da música onde essa tradição ganha maior visibilidade. Além disso, o facto de estar tradicionalmente associada à elite reguladora, tornou-a pouco acessível a outros públicos durante longos anos e, ainda que actualmente seja tocada para grandes plateias e anime multidões, continua a guardar no seu bojo a função de ser inspiração para a acção dos seus ouvintes.

Paneton (1987) demonstra como em Tabato foi criada uma maneira própria de fabricar e tocar o *balafon*,⁶ e registou junto de alguns griots a parte instrumental do repertório que entendiam ser a mais representativa da sua tradição. Zemp (1964) também se dedicou ao registo da música mande na forma como ela é praticada pelos griots malinké (outra sociedade do universo mande) da Côte d'Ivoire. Os longos anos que passou naquelas terras foram inspiradores e produziram material suficiente para um documentário que tornou alguns balafonistas conhecidos na Europa.

⁶ *Balafon* (kriol): Tipo de lamelofone, em que o toque das teclas em madeira são repercutidas por pequenas cabaças. É uma transformação da palavra bala, que nomeia em mandinga o mesmo instrumento.

Counsel (2006), por sua vez, efectuou uma comparação entre três políticas culturais nacionais dos anos 1960 e 1970 através de material vasculhado nos arquivos das rádios nacionais da República da Guiné, Gâmbia e Mali e percebeu as diferentes inclusões da música mande no ideário nacionalista daqueles três países, o que levantou diversas questões sobre o mesmo processo na Guiné-Bissau.

Uma outra parte significativa da bibliografia que inspirou o princípio deste trabalho abordava questões relativas à *djaliá* a partir de uma perspectiva histórica e política, como o caso de Barbara Hoffman (2000), que foca o carácter negociador e conciliador dos griots, ou de Thomas Hale (2007) que, no seu livro *Griots and Griottes*, traça um perfil do ofício da *djaliá* de uma perspectiva histórica até aos dias de hoje, chamando atenção para os vários níveis do trabalho da *djaliá* desde uma actuação no foro da tradição até a entrada de alguns dos seus artistas no mercado da *world music*.

Um breve artigo de Moraes Farias (2004) revelou-se de grande importância para entender as histórias fundadoras da *djaliá*, emaranhadas com as histórias de fundação do próprio Império do Mande. Além disso, este texto foi fundamental para questões relativas ao estudo da performance da *djaliá*. Tratando-se da transcrição de uma palestra dada pelo autor em 2004, no meio das suas respostas à audiência, deparei-me com algumas pistas para reflectir sobre a transmissão do conhecimento e sobre o lugar do corpo na prática da *djaliá*, bem como encontrei inspiração para procurar respostas a alguns desafios lançados por explicações dos meus interlocutores sobre a sua arte.

Como vários autores mostram, o repertório musical, as histórias dos seus heróis e as noções relativas aos elementos que dirigem as actuações dos griots são a conexão com o restante do universo mande. Além disso, há também referências no âmbito da análise literária e do carácter performativo em relação aos épicos que constituem boa parte do repertório mande, e que refazem o caminho histórico do surgimento do género épico e perfaz a relação entre a sociedade actual e o fundador do Império do Mande, Sunjata Keita (ver Austen, 1999).

Ebron (2002, 2004) e Dorsch (2005, 2008) tornaram-se dois interlocutores fundamentais na minha busca pelo entendimento da relação intricada entre performance, diáspora e identidade griot mandinga. Os dois autores exploram as potencialidades do olhar sobre a performance da *djaliá* no contexto da diáspora e a maneira como essas pessoas a realizam dentro e fora do contexto da tradição, tanto em África como na Europa e na América.

Ao voltar meus olhos para o contexto da sociedade mandinga na Guiné-Bissau e seus imigrantes em Portugal, Michelle Johnson (2002, 2006, 2007, e 2009) tornou-se uma referência importante. A sua análise da identidade mandinga e sua simbiose com uma identidade muçulmana lançou importantes pistas para compreender a experiência dos meus interlocutores entre uma identidade étnica e uma identidade religiosa. Não obstante, a inscrição dessa identidade nos corpos que transitavam através de fronteiras foi fundamental para ir além nas perguntas acerca da transmissão do conhecimento entre os griots, na maneira como se fazem artistas, e no seu papel junto aos seus pares, tanto na Guiné como em Lisboa.

Agrego à leitura de Johnson sobre a equivalência entre ser mandinga e ser muçulmano, a visão de Sarró (2010) de que etnicidade é uma maneira de fazer as coisas. A *djaliá* torna-se assim uma prática da identidade mandinga e da identidade muçulmana e, ao mesmo tempo que é feita por pessoas, é também fazedora de pessoas. Nesse sentido, *djaliá* e *djalis* (griots) andam lado a lado nesta tese e talvez, por vezes, se confundam.

Uma última observação é necessária, à medida que lia sobre griots e sobre o universo mandinga, deparava-me com descrições de pessoas marcadas por um tempo histórico longínquo e que, mesmo nos anos 2000, ainda pareciam relacionar-se com o século XIII e com a história dos seus heróis. Nesta panóplia bibliográfica, deparei-me ainda com dezenas de descrições de músicas, performances, jogos políticos, letras e melodias, instrumentos musicais, roupas e vozes que pareciam não ter dissonâncias, mesmo tratando-se de uma arte que percorre praticamente toda a África Ocidental. Na diáspora, os griots são frequentemente associados à *world music* e à música do Mali, com seus *riffs* virtuosos de guitarra e concertos de *kora* que deixavam ocidentais em êxtase, com uma sensação de viagem no tempo e no deserto saariano.

O Mali, lugar central de todas estas narrativas, não comportava outras paisagens e outras opções estéticas que não aquelas encabeçadas por nomes como Toumani Djabaté, Salif Keita, Ali Farka Touré e, a grande vedeta de entre os meus interlocutores, Mory Kanté. Sua conexão com os estúdios de gravação e as salas de espetáculo parisienses não dava espaço, no meu imaginário, para festas de associações, cerimónias de baptismo, animações de casamento nos subúrbios com uma presença marcante das baterias electrónicas e dos *djembés* como que vi acontecer.

Os Mandinga que viviam entre a Guiné-Bissau e a diáspora em Portugal, pouco a pouco, mostraram-me as suas ligações a esses cenários, para eles também mais parte do seu imaginário do que propriamente da sua experiência vivida. E mostraram-me mais: uma forma

de viver a sociedade mandinga que, em continuidades e rupturas, mantinha sua especificidade nesse retrato da vida de um griot mandinga contemporâneo.

Assim, fui apresentada a um conjunto de trajectórias que exploravam a manutenção de uma tradição, com inovações e tensões, e aspirações a entrar no mercado da *world music* (em Portugal traduzido como ‘música do mundo’), das conhecidas e muitas vezes bem pagas festas de associações femininas, e ao desafio de inscrever uma história dentro da história. Estas trajectórias buscavam no caminho entre suas aldeias natais, Bissau e Lisboa, a conexão com terras distantes como o Mali e a República da Guiné, que mesmo marginais a essa história oficialmente contada da *djaliá*, não poderiam ser “carta fora do baralho”.

Foi assim que, ao longo desses anos, vi desafios serem lançados também em relação à minha presença e aos meus interesses no campo. Os historiadores eram eles, eu, entretanto, contaria a minha versão da sua própria história. Enquanto pesquisadora e antropóloga, quero aqui oferecer uma visão do pensamento e da forma de organização do conhecimento e da arte griot, que transita entre o saber da história e a prática artística, passando pela mediação política quotidiana. Esta tese é fruto do nosso encontro e uma leitura daquilo que experienciei ao lado dessas pessoas em suas andanças por diferentes paragens.

Um dos principais argumentos da tese é em favor de entendermos a *djaliá* como uma expressão artística complexa. Além disso, tento expor a minha análise a partir daquilo que me foi dado a analisar. Portanto, se falo em família é porque a “voz da autoridade” dos *djalis* fez da “família” (vide capítulo 1) um elemento-chave para compreender a sua arte e a sua experiência, e também baseada no facto deles apresentarem o seu papel de genealogistas como um elemento importante da sua identidade.

Se trago aqui a história do Mande, isto é, se incorporo ao trabalho a história do Mande, não é apenas por entender o seu poder contextualizador, mas sobretudo, porque os griots assim o entendem, ao se posicionarem como historiadores e narradores do seu povo, e instalando esse conhecimento como parte do seu mundo artístico. A diáspora é também indício do modo como meus interlocutores vêem o caminho que os seus ancestrais fizeram, e como se referem à migração e se colocam tanto como aventureiros natos, como “coleccionadores” de conhecimento, que acumulam histórias através de suas viagens. É também em viagem, na diáspora, que os griots conhecem o mundo e a história, agregando valor ao seu conhecimento.

E, por fim, arte e tradição são duas palavras que eles usaram para classificar a sua prática em relação à qual se posicionam, tanto como protagonistas, como algo a ser

ultrapassado. Lado a lado com a palavra arte estava sempre a música, o que me fez consumir horas em divagações conceptuais durante a investigação. Entendo que há uma vontade de traduzir *djaliá* por música (e autores como Eric Charry também argumentam nesse sentido) e, portanto, ao me dizerem o que faziam, os griots diziam-se músicos. Porém, quando me explicavam as suas músicas, elas pareciam mais do que meras composições de notas, timbres, arranjos e melodias. A sua auto-definição como músicos passa pela dedicação quase exclusiva de muitos deles ao mercado da música, deixando de lado alguns elementos estéticos que compõem a sua actuação dita tradicional. Há ainda a considerar o facto de muitos transitarem entre dois cenários (não necessariamente excludentes): um que entendem como tradicional, e que se dedicando aos casamentos, baptizados, funerais, cerimónias religiosas e outras, e outro que entendem como moderno, e que são os concertos em festivais, teatros ou salas de espectáculos onde mostram a sua arte.

Acompanhei essas duas vertentes – tradicional e moderna/*djidiundadi* e *artistandadi* – e diferentes griots.⁷ É por entender que essa mescla é também parte do mundo da vida deles (a que dedicam horas de conversa, debates e que negociam constantemente) que aqui mantenho também essa não-separação.

O trabalho de campo entre Lisboa e a Guiné-Bissau

Entre 2009 e 2011, estive em festas, concertos e cerimónias. Acompanhei griots por diferentes lugares, na sua luta diária entre ensaiar, produzir e fazer a *djidiundadi*. Envolvi-me com alguns dos seus problemas pessoais, servindo como intermediária no trânsito de fotografias, remédios, presentes e lembranças entre os dois países.

Assim, relação tornou-se uma palavra-chave para engendrar o trabalho de campo bem como também para pensar a tese em termos teóricos. As relações entre esses indivíduos levaram-me de uma história à outra, possibilitando-me compreender a importância que a sua rede familiar tem para sua prática artística e para a maneira como se conectam transnacionalmente não apenas entre a Guiné e Portugal, mas também com o Mande, essa grande área que outrora fora ocupada pelo Império fundado por Sunjata Keita.

⁷ Panzacchi (1994) e Tang (2007) apontam a diversidade entre as opções dos griots no Senegal contemporâneo. As autoras encontraram tanto aqueles que buscam outras ocupações que não as de griots; aqueles que praticam a *djaliá* pensando dar continuidade ao modo de fazê-la tal como aprenderam de seus pais e avós; e um terceiro grupo que parece adaptar a arte dos seus ancestrais a uma nova forma de *djaliá* e que ainda assim parecem manter o *ethos* tradicional. Essas categorias, entretanto, sobrepõem-se e não se excluem.

Quando comecei o trabalho de campo, as pessoas contavam-me sobre a *djaliá*, a *djidiundadi*, a *artistandadi*, os *djalis*, os griots, artistas e *djidius*. Foi quando voltei da minha primeira ida à Guiné que passei a ouvir a expressão “afro-mandinga” (vide capítulo 4), o que percebo ser uma expressão mais ou menos recente, e que fazia menção não apenas à sua prática artística e musical, mas também à história e à cultura de uma sociedade fundada com o nascimento do Império do Mande e que fez surgir com ela uma forma de arte e uma qualidade de artista.

Já em 2007, quando frequentava o Largo de São Domingos, no Rossio, em Lisboa, em virtude da minha participação num projecto de investigação artística, eu perguntava sobre as relações entre os corpos e os fluxos da cidade. Aquele era um lugar de muitas perguntas porque era também um lugar de muita mobilidade e, simultaneamente, de muita fixidez e muitos encontros. Quanto mais íntima me tornava da dinâmica do lugar, mais percebia que ali passavam pessoas diferentes todos os dias, que outras passavam diariamente e outras, ainda, ficavam simplesmente por ali, horas, manhãs ou tardes inteiras. Em pequenos grupos, homens sentavam-se nos bancos de mármore para costurar couro, fazer mezinhas, vender nozes de cola ou apenas para conversar e falar ao telefone. Mais tarde, descobri que as mulheres se retiravam um pouco mais para cima, já na ladeira que sobe em direcção aos armazéns ocupados por comerciantes guineenses. Também em pequenos grupos, elas vendiam frutas, sumos, comidas, roupas e todo o tipo de mercadorias chegadas semanalmente de Bissau.

Meses depois de ter iniciado esse projecto, já tinha ali alguns amigos e amigas que me contavam histórias das suas vidas, da sua terra e da sua “cultura”. Destas histórias também faziam parte os artistas, que circulavam igualmente pelo Largo conversando com os seus compatriotas e promovendo a sua arte. Foi então que começou o meu interesse e curiosidade por esses “artistas mandingas da Guiné-Bissau”, quando descobri o fascínio e o respeito que eles granjeavam entre os meus amigos. Na maior parte das vezes estes artistas circulavam com roupas chamativas, destacando-se entre as pessoas que por ali passavam, como se pudéssemos ver uma aura que transbordava para o espaço e que tocava todos à sua volta.

Desde o início do meu trabalho de campo, me coloquei na posição de observadora ambulante (Ingold, 2011) e, a partir dos meus pontos de observação - o Largo de São Domingos e alguns concertos no Bairro Alto - pude traçar linhas, que seguia ou não, de acordo com minhas possibilidades. Ser uma observadora móvel permitiu-me questionar e seguir as diferentes possibilidades de perguntas que se apresentavam, na medida em que, as trajectórias dessas pessoas na cidade eram continuamente produzidas. No princípio, essas

peessoas eram-me apresentadas como artistas mandingas da Guiné-Bissau, que tocavam nas festas da comunidade e, aos poucos, fui sendo convidada a acompanhá-las nas suas várias inserções na cena cultural e de entretenimento da cidade. As festas da comunidade eram intercaladas com participações em concertos de outros artistas da Guiné, com artistas locais, em bares e salas de concertos da capital e em festivais de Música do Mundo. Comecei a reparar nas suas participações em programas de rádio, peças de teatro e aulas em faculdades de música e artes.

Ao acompanhar os seus movimentos pela cidade, a partir do Largo de São Domingos, percebi a importância de seguir os seus passos até Bissau e às suas aldeias ou *tabankas* (que não fiz necessariamente em simultâneo com eles), e incorporar a maneira como essas pessoas construíam a sua vida ao longo de um caminho. E, em conjunto com eles, também eu produzia conhecimento sobre a sua arte, na medida em que me movia por essa longa rede que vai desde o interior da Guiné até Lisboa, das suas histórias dos primórdios do Mande até o presente da vida na migração para a Europa, de uma “tradição” colectiva até uma arte “moderna” na qual os artistas se singularizam.

Ao longo dessas linhas que eles mesmo percorrem, entrei em contacto com a maneira como constroem e criam as suas próprias carreiras artísticas através de suas ligações familiares e que estas lhes é um lugar de ensino de técnicas e práticas. Observando e realizando esse mesmo movimento, também eu pude entrar em contacto com tais técnicas e práticas, na maneira como elas viajam junto com seus praticantes e produtores. Desde então, vi-me atrelada a uma linha traçada por essas pessoas que ligava Lisboa directamente à Guiné-Bissau. A partir de Lisboa, conheci Bissau, Tabato, Bafatá, Gabu, Sonaco, Pitche e Bijine. E a partir de cada um desses lugares, também conheci Lisboa.

Foram inúmeras festas, visitas, cerimónias, idas à mesquita em Lisboa (apenas uma vez fui autorizada a entrar na mesquita em Tabato, já que na Guiné-Bissau apenas as mulheres mais velhas frequentam o local e as outras fazem suas orações em casa), concertos, chás, conversas informais, entrevistas. Nesta tese, escolhi alguns eventos e momentos que deixam claro que, apesar de um fenómeno único, o afro-mandinga e a *djaliá* não são homogéneos e cristalizados.

Foram os dias de convivência no Largo de São Domingos que aticaram meu interesse pela arte mandinga da *djaliá*, mas foi num pequeno restaurante próximo do Hospital de São José, famoso pelos seus pratos senegaleses, que eu encontrei a pessoa que iria abrir as portas da minha pesquisa sobre a arte da *djaliá*. Esse griot, amigo pessoal de meu orientador, me

apresentou primeiro um primo, que me levou a um cunhado, que me levou a seu irmão e que me foram levando a tantas outras pessoas quantas conheci em campo.

Foi logo ali que me vi dentro de uma rede de pessoas que se relacionavam como uma família e que se identificavam por graus de parentesco. Dessa rede familiar em Lisboa, fui apresentada aos seus familiares que viviam ou que estavam por uma temporada na Guiné-Bissau, para onde fui quase um ano depois de ter começado os primeiros contactos em Portugal. A essas pessoas perguntava sobre as suas famílias, as suas dinâmicas e rotinas, e sobre o modo como eram articuladas com o seu fazer artístico. Em Lisboa, comecei por acompanhar concertos de alguns deles, tanto de grupo, o “Guiné *All Stars*”, como concertos individuais, cujas bandas eram também formadas por alguns dos seus familiares. Para realizar minha investigação, iniciei-me então, nas aulas de mandinga e kriol (língua franca da Guiné-Bissau, também denominada crioulo), língua que utilizei (por falta de tempo para me tornar íntima o suficiente do mandinga) nas minhas entrevistas e em encontros casuais tanto em Lisboa como na Guiné.

Com o tempo, passei a ser convidada não apenas para frequentar as festas promovidas pelas associações de guineenses em Lisboa, como também para o convívio quotidiano das suas casas. Muitos foram os dias em que lhes fiz companhia ao longo do dia de trabalho: assistindo a ensaios, produzindo concertos e fazendo contactos com o público ou indo a programas de rádio. Ao longo do tempo, fui realizando entrevistas pessoais e a pares, como também aproveitei as longas conversas de grupo nas salas de casa. As entrevistas eram realizadas, na maior parte das vezes, em kriol da Guiné-Bissau, que fui aprendendo e dominando ao longo do trabalho de campo (e que ainda tenho muito por aprender, é certo). Algumas entrevistas, poucas na verdade, especialmente com as pessoas mais velhas que conheci ou no momento inicial do trabalho, foram realizadas em português ou em mandinga com o intermédio de um tradutor (algumas vezes, um tradutor de mandinga para português, outras de mandinga para kriol).

Como muitos autores advertem (Vansina, 1960; Jansen, 2003; Abrantes, 2011), o facto de não dominar a língua materna dos meus interlocutores tornou-se um embaraço. Consciente dos entraves da minha ignorância, procurei “dar a volta” ao problema de maneiras diferentes. Falar o kriol foi, de facto, uma delas, mas mesmo com pessoas mais velhas que não quiseram “dar a sua história” noutra língua que não fosse o mandinga, eu pude contar com a ajuda de tradutores, que muitas vezes, eram seus parentes. Além disso, o facto de eu me esforçar por falar kriol era visto como sinal de meu respeito pela sua cultura.

Como também percebeu Abrantes (2011), na sua investigação junto dos Biafada, aproximar-se das pessoas por meio de suas cantigas e momentos rituais foi uma outra maneira de “dar a volta” ao desconhecimento da língua e de mostrar o meu interesse “genuíno” nas suas histórias. Quando eu mostrava meu interesse em gravar e fotografar e depois em partilhar com algumas pessoas aqueles registos, era como se lhes mostrasse também qual era minha pergunta. E as respostas muitas vezes vinham desse encontro.

Dito isto, apresenta-se um dos meus desafios metodológicos, previsto por Lucy Durán (2007) no seu próprio trabalho da performance da *djaliá*, onde questiona a dificuldade em olhar analiticamente as questões do foro do intocável e do não mensurável ali contidas – como a manipulação do *nyama* na construção não apenas de um movimento artístico e de um ofício, mas de uma história e de uma sociedade.

Durante o meu trabalho de campo, utilizei diferentes meios técnicos e tecnológicos para registar, e também para pensar algumas das questões com que me deparei. O uso do gravador de som e de vídeo em festas e concertos foi-me bastante útil no sentido não apenas de trabalhar aqueles eventos em diferentes linguagens e potencialidades, mas também no que ele tem de importante para a releitura dos diários de campo e das memórias que vamos accionando durante o processo de escrita da tese.

Esses registos e a postura de registar tais eventos ou mesmo algumas entrevistas com o gravador e a máquina fotográfica (com que também fiz gravações) permitiram-me o acesso a dimensões que não chegaria por meio da linguagem oral. Em primeiro lugar, é um registo que permite que nos dediquemos olhar aos corpos e à linguagem corporal de que tanto se fala nos momentos de performance. Segundo, foi-me possível retomar e facilitar diálogos fora da minha língua materna com os actores desses mesmos eventos e outros interlocutores.

Na produção final da tese, lugar em que poderia explorar também esse material, opto por utilizar apenas algumas dessas imagens e registos sonoros por diferentes motivos. Um deles, talvez tristemente o mais definidor, é a questão financeira. A produção de um material com registo audiovisual seria bastante enriquecedora e agregaria valor à tese, porém, também requer trabalhar com um outro profissional e disponibilizar meios para que ele pudesse estar presente, o que não me é possível neste momento. Escolho assim, o casamento mais convencional entre a escrita e o uso de imagens, esperando que elas possam ambientar ou trazer algum perfume do argumento elaborado. Deixo, assim, para outro momento, um trabalho mais elaborado do suporte áudio e vídeo.

Como referi acima, ao me perceber no meio de uma rede de relações constituída e nomeada em torno da noção de família, percebi também que não poderia furtar-me a acompanhar o trajecto realizado por essas pessoas desde a Guiné-Bissau. O modo como se constituíam como família parecia-me informado não apenas por uma história anterior à sua vinda para a Europa, mas pela própria realidade móvel que viviam. Foi então necessário problematizar o sentido desses diferentes lugares pelos quais circulavam e praticavam a *djaliá*, e que conectavam aldeias no interior da Guiné-Bissau a Lisboa.

Nesse sentido, alinho-me metodologicamente com autores que pensam a etnografia de um modo multi-situado e que reflectem sobre o sentido do lugar nas sociedades cada vez mais heterogêneas, povoadas pelo trânsito e elevado fluxo de pessoas (Marcus, 1995; D'Alisera, 2004, Johnson, 2007; Abranches, 2013). Optei por segui-los pelos caminhos que realizavam entre estes dois países, acompanhando o modo como trabalhavam e organizavam as suas práticas artísticas.

Essa mudança de uma etnografia realizada num único local, focando práticas e rituais espacialmente delimitados, para um olhar sobre o seu trânsito, coloca muitas questões acerca das suas continuidades e rupturas. A exemplo de outros autores que pensam a mobilidade transnacional a partir da África Ocidental para a Europa e para a América, pergunto-me quais os papéis que esses rituais e práticas desempenham na reconfiguração de suas identidades nesses espaços, como também nos entendimentos locais da modernidade (ver D'Alisera, 2004; Johnson, 2006, 2007). No que tange práticas artísticas como a *djaliá*, ao longo do meu trabalho de campo, tal pergunta tornou-se cada vez mais pertinente, ao perceber a tensão entre um conhecimento cravado na transmissão geracional, e em valores entendidos como tradicionais, e a inovação que buscavam por meio de um diálogo com o que entendiam como moderno.

Nesse sentido, ao longo do trabalho de campo vi ganhar força um nome para a prática da *djaliá* que flerta com uma concepção acerca da modernidade e da diáspora. Afro-mandinga denominava não apenas o estilo musical adoptado e criado pelos meus interlocutores, como também se referia à sua cultura e à sua história, mostrando um movimento de regresso da diáspora do Atlântico Negro. Afro-mandinga portanto, nasce não em Lisboa, mas em Bissau, para se referir ao conjunto de práticas artísticas criadas pelos griots mandingas.

Bruner (1999) questiona o poder de compreensão que a antropologia realizada em contextos multi-situados consegue alcançar acerca da percepção que os actores sociais têm das forças globais sobre as suas práticas e a sua cultura. No desenho do meu trabalho de

campo, poderia ter optado por ficar apenas em Lisboa ou apenas na Guiné. Certamente, acompanharia modos de fazer e praticar a arte da *djaliá* e do afro-mandinga em instâncias por vezes próximas, por vezes bastante distantes. Optei, entretanto, por acompanhar o fluxo dessas pessoas. Fui presenteada com as coincidências do tempo do trabalho de campo, em que meu cronograma de viagens se sintonizou com as idas e vindas de alguns griots, o que me permitiu incorporar o fluxo de informações, debates, tendências e discussões sobre as suas tradições, que se movimentam entre esses dois lugares. Acompanhá-los permitiu-me também elaborar sobre a sua mobilidade materializada no quotidiano do trabalho, das festas, das cerimónias e dos encontros que vivem tanto na Guiné como em Lisboa. Essas escolhas fizeram do transnacionalismo algo do plano visível, já que me era concretizado no modo como eles constroem e habitam esses vários lugares por onde passam (ver Ingold, 2011; Abranches, 2013).

Paralelamente ao olhar sobre a mobilidade e o transnacionalismo, deparei-me com temas por vezes tratados dentro de um âmbito mais tradicional da prática etnográfica, como o parentesco e a religião. Como afirmam Gardner e Grillo (2002) e Abranches (2013), o olhar etnográfico multi-situado não necessariamente (como o acusam alguns dos seus críticos) fez desaparecer problemas “tradicionais” da antropologia, como o parentesco e família, pelo contrário, como veremos também nesta tese, realocam esses lugares e vêm mostrar-nos o modo como essa, especialmente, pode ser uma problemática bastante informadora das novas organizações sociais e das reverberações que a mobilidade transnacional tem para essas pessoas.

A etnografia multi-situada ganha uma maior reflexão por parte dos pesquisadores a partir dos anos 1980 e 1990, com Marcus (1995, 2009) e Gupta e Ferguson (1992). Uma etnografia multi-situada é, mais do que a reunião de diferentes lugares e da translocalidade, o entendimento de que a conexão de lugares e espaços uns com os outros é tão importante como as relações que eles albergam. Na opinião de autores como Hannerz (2003) e Marcus (2009), o olhar multi-situado já estava presente nas etnografias hoje clássicas, como naquela empreendida por Malinowski nas ilhas Trobriand, quando ele acompanhava as idas de seus interlocutores a outras ilhas para realizarem o kula. Malinowski, ao contrário dos pós-modernos, é tido como um dos fundadores de um estilo que até hoje guia os parâmetros de uma “boa etnografia”, em que se cobrem diferentes aspectos de uma cultura e da vida em sociedade (ver Hannerz, 2003; Marcus, 2009). Como aponta Hannerz (2003), também já se fazia este tipo de etnografia nos estudos sobre migração na década de 1970, em que os

pesquisadores estavam engajados tanto nos pontos de chegada como de partida dos migrantes, mas que não levavam em consideração a ideia de fluxo.

Assim, a etnografia multi-situada questiona também as noções de espaço e a maneira como a localização de sociedades e culturas são por vezes tomadas como equivalentes dos seus estados-nação (Gupta e Ferguson, 1992). Ao captarmos os griots mandingas como parte de um país, a Guiné-Bissau, em mobilidade para outro país, Portugal, e em conexão com seus pares do Mande, espalhados por toda a África Ocidental, estamos de certo modo trazendo as várias esferas de comprometimento e de ligação dessas pessoas para além de um território delimitado por suas fronteiras nacionais. Olhamos, assim, para o movimento que os coloca como parte integrante e como um grupo à parte desses mesmos limites.

Por um lado, alinho-me com os estudos mande e com o modo como definem a sociedade mandinga em separado de outras sociedades que compõem a geografia de um estado-nação africano. Por outro, não posso deixar de perceber as intersecções e interações entre essa sociedade mandinga que vive hoje na Guiné-Bissau, e que atravessa as suas fronteiras para trabalhar na Europa e nos países vizinhos. Os Mandinga que vivem entre fronteiras são, por um lado, historicamente produzidos em semelhança a outros grupos mandingas da outrora denominada área cultural do Mande (Delafosse, 1916; Conde, 1974), e a eles se alinham no sentido de terem e se reconhecerem em termos de identidade. Por outro lado, há que considerar o impacto do pós-colonialismo na interconexão desses espaços e no modo como Portugal assume um lugar protagonista na vida de meus interlocutores, problematizando as relações entre espaço e cultura, e desafiando as paisagens rotas de nações independentes e culturas autónomas (Gupta e Ferguson, 1992).

Não posso deixar de sublinhar que a *djaliá* é um tema bastante tratado na literatura antropológica, sociológica, política e histórica sobre a África Ocidental, e que os estudos mande contam com um corpo instituído, que funcionam como um excelente meio de diálogo, ao mesmo tempo em que instaura uma espécie de modo de ver a *djaliá* e as relações saídas daí. O meu desafio foi então, no sentido de avivar o campo dialógico das relações dessas pessoas com as suas práticas, o de não cair na tentação de vê-las dentro de um quadro de continuidades, a partir de uma identidade griot já institucionalizada, mas entender de que modo elas vivem, no espelho dessa identidade, suas semelhanças e diferenças. É precisamente essa sua maneira de vivê-las que trago para esta tese.

Procuró ainda mostrar o modo como essas pessoas agenciam uma forma própria de entender a sua identidade e a sua arte. Em paralelo ao desafio encontrado por Fleischer

(2007), deparei-me com a maneira como essas pessoas criavam o seu discurso e a sua prática em relação a um corpo de pré-concepções do que era a *djaliá* e de quem eram os griots (criados também em conjunto com os intelectuais). O dia-a-dia da etnografia permitiu-me penetrar nalgumas dessas práticas, suas contradições, seus valores e regularidades no trabalho desses artistas, que por vezes traçam caminhos tão distintos. Nesse sentido, tentei não sucumbir ao retrato que me faziam também outros autores sobre quem eram e o que faziam essas pessoas, além de buscar não cristalizar as negociações de suas performances e os jogos de poder e interacção que propunham pela lente do que se entende como a *djaliá* do Mande. Busquei ter em atenção o que aquelas pessoas me revelavam sobre o contexto em que viviam e que faziam viver a *djaliá*,⁸ o que entendiam como comportamentos certos, técnicas ideais, estilos tradicionais. Ao atender ao entorno do grupo mandinga a que me cingia, apercebi-me também das suas fracturas, incoerências e conflitos na negociação de sua própria prática, e que espero poderem contribuir para um olhar mais afinado sobre esta realidade.

Por privilegiar um olhar multi-situado, também entendo que me cingi a determinados discursos e práticas, e não a outros, muito embora também tenha acompanhado outras práticas da *djaliá* (especialmente no contexto da *tabanka*) e da música feita por esses artistas (especialmente no contexto de Lisboa e Bissau). Esses dois pólos, que talvez se vejam como fracturas de uma visão sobre o afro-mandinga, somam-se ao que os griots com quem mantive um maior diálogo concebem como sua prática.

Para levar a cabo o meu projecto de pesquisa, dividi meu trabalho de campo da seguinte maneira: um primeiro momento passado em Lisboa, entre Setembro e Dezembro de 2009; duas temporadas de três meses na Guiné-Bissau, entre Janeiro e Abril de 2010 e Março a Junho de 2011; outras duas temporadas em Lisboa, entre Abril de 2010 e Abril de 2011, e entre Junho e Setembro de 2011. O facto de morar em Lisboa permitiu-me ir esporadicamente ao encontro dos meus interlocutores como também prolongar ali parte da minha pesquisa.⁹

Quando cheguei à Guiné-Bissau pela primeira vez para uma temporada de três meses entre Janeiro e Abril de 2010, o meu primeiro contacto foi com familiares de pessoas que havia conhecido em Lisboa e ocorreu para entregar-lhes as muitas encomendas que me foram

⁸ Nesse sentido, senti-me presenteada pela aparição de griots vindos de outras partes do Mande e da África Ocidental, com quem também podia conversar sobre semelhanças e diferenças e sobre sua visão dos estilos e modos de fazer adoptados pelos mandingas da Guiné-Bissau, e que me foram bastante úteis para tornar ainda mais clara a necessidade de vê-los também em relação com o entorno de seu próprio grupo.

⁹ Como também me afastar por alguns períodos e me “perder” noutros compromissos académicos, como congressos, seminários, workshops.

confiadas e pelas quais esperavam já há muitos meses, como fotografias, discos, roupas, remédios, e até mesmo, um aparelho de som. O primeiro momento passei-o em Bissau, quando me foi dada a oportunidade de travar contacto mais próximo com a família Sumano, que naquela altura lançava um disco numa casa de concertos bastante conhecida. Passei então a acompanhar essa família, que me levou até Gabu, onde moravam, e de lá partimos para algumas festas que eram animadas por aquele grupo em noutras aldeias do leste do país. Integrando a trupe de N'dara Sumano, estava um griot que morava em Tabato, primo de um griot que morava em Lisboa, e que logo se tornou um meio de contacto com outras pessoas, associando ainda a minha tarefa de entregar encomendas e conhecer lugares e pessoas específicas.

Este griot tornou-se meu interlocutor, tradutor e guia durante as minhas duas temporadas na Guiné. O meu contacto com ele manteve-se não apenas pela empatia e interesses (descompassados) que nos aproximaram, mas também porque percebi a sua grande mobilidade por entre vários lugares e grupos de músicos e griots. O facto dele ser homem, permitiu-me conhecer outros homens mais velhos, que talvez não me seriam acessíveis, e o seu desempenho como percussionista me permitiu entrar também num universo feminino, em que algumas cerimónias e festividades são realizadas apenas entre mulheres e a quem se permite apenas a entrada dos tocadores de *djembe* e tambores.

Viajando pelo leste do país, tive a oportunidade de entrevistar diferentes pessoas e registar uma série de performances. Claro está que nem todas as entrevistas foram formalizadas com o uso do gravador e isso deu-se por diferentes razões: algumas vezes por falta de baterias (que não podiam ser recarregadas pela ausência de electricidade, por não trazer pares extras comigo ou pela falta de padrão das baterias chinesas vendidas nos mercados guineenses) ou a pedido dos entrevistados. Todas entretanto, foram registadas nos meus cadernos de campo, que me acompanhavam onde quer que fosse.

Chegar a África, ao contrário da minha experiência em Lisboa, foi duro e revelou-se árduo. Aprendi e continuo a aprender sobre dores e diferenças que quicá, o esquecimento do nosso legado colonial, que nós os brasileiros nos vimos ser educados a fazer, apenas fez aumentar meu estranhamento das feridas de um passado colonial recente. Aprender-me *branku m'pelele* (branco muito branco) não foi tarefa fácil, como também, não o foi aprender a linha tênue que separava as pequenas cortesias pela minha condição de visitante e as expectativas causadas pela minha condição de branca vinda da Europa. Esses encontros nada suaves me trouxeram desafios diários de buscar algo além do reconhecimento da nossa

diferença cravada na cor de nossa pele e na constatação de nossas origens. Durante o trabalho de campo e na reflexão para esta tese ficava-me cada vez mais clara a dicotomia branco/preto como uma “dramatização” dos contextos pós-coloniais, em que esses dois pólos representam ou mimetizam a relação entre o europeu urbanita e o africano rural no sistema de dominação hegemónica imposto pelo colonizador, em que o corpo torna-se um significante por excelência. Em diálogo com esses corpos, que expressavam para mim a sua diferença na sua existência, a sua cor, a sua dança, a sua voz, palavras e performances, os valores associados por eles, a eles e a mim, afectavam directamente o meu trabalho etnográfico (ver também Carvalho, 2002; Abranches, 2013).

Além disso, deparei-me com uma cultura de segredos em que o conhecimento é altamente valorizado, o que acarretou uma série de desafios. O primeiro deles, a expectativa dos meus interlocutores quanto ao que eu deixaria ou daria para eles em troca de informações, assunto também tratado por grande parte da literatura acerca da *djaliá*, uma vez que o que eles me dariam era parte de um manancial de conhecimentos e segredos há séculos guardados e transmitidos. É esperado que o reconhecimento do valor de cada informação seja feito através do pagamento, seja de dinheiro, de presentes ou de favores, assim como é feito durante as performances em que os griots recebem notas, panos, jóias, entre outras prendas, das mãos de seu público. Foi um duro caminho de negociações para alguém cursando um doutoramento (não propriamente conhecido por um orçamento generoso para seus períodos de campo) e que seguia as pegadas de outros pesquisadores que já haviam passado por ali e contribuído com a compra de telhados, geradores e até carros. Não dispondo portanto dessa quantia de dinheiro ou de bens materiais, me ofereci para ajudá-los de outras formas, pagando passagens para Bissau, comprando arroz ou carne para as casas que me recebiam ou mesmo pequenas quantias de dinheiro (que talvez apenas inteirassem a compra da carne para o almoço), especialmente para os mais velhos.

Outro aspecto com o qual tive de lidar em relação a essa cultura de segredos e interdições foi a minha identidade de género. Foi-me negado acessos em determinados momentos, enquanto em outros a minha condição de estrangeira de certo modo invisibilizava o facto de ser mulher, sendo convidada a comer junto dos homens mais velhos e a dividir alguns momentos na sua companhia. Noutros, era-me proibido assistir a determinados ritos e eventos, como as orações e reuniões nas mesquitas. Em Tabato, por exemplo, só lá pude entrar uma única vez, na ocasião do Festival de Cultura Tradicional, em Março de 2010.

Um outro desafio deu-se pela natureza do meu “objecto” de pesquisa, a *djaliá*. Fazer uma etnografia da prática me levou a ocupar posições que, enquanto pesquisadora, também me permitiam aprender o que aquelas pessoas apreendem e fazem do mundo. Permiti-me a mim própria viver determinadas experiências, como ser integrada nas trupes que acompanhavam os casamentos ou baptizados, por exemplo, tornando-me, por vezes, uma das suas dançarinas (apenas com aparições relâmpagos) ou, enfileirando-me às cantoras, o que no fim, poderia ou não, fazer parte dos cálculos para a divisão dos ganhos daquele dia.¹⁰ Em algumas festas e concertos, fui convocada para ser a mestre de cerimónias da noite, por exemplo, o que é um papel muito importante nesse contexto. Dessa maneira, deixei-me ser arrastada para dentro da *djaliá*, tornando-me uma espécie de aprendiz (que também fazia de mim por vezes uma espécie de anedota), fotógrafa ou relações públicas.

Nesse sentido, vi-me e deixei-me ser afectada (Favret-Saada, 1980; ver também Sautchuck, 2009; Martins, 2009) pela vida dos meus interlocutores e deixei-me aliciar e ser levada para dentro desse universo. Nas suas festas, aceitei os convites para integrar o público que dançava em frente ao palco, os momentos de preparação, fotografar meus companheiros de festa, enfim, tornar-me uma deambulante, tal como eles (e ao mesmo tempo retirar-me para fazer algumas imagens ou verificar se o gravador estava a fazer um bom trabalho). Experimentei também outras experiências (como as idas aos mouros para consultas pessoais, os preparos do almoço, idas ao SEF ou a presença em ensaios). Quero deixar claro que nunca pretendi me tornar uma *djidiu* (griot em crioulo) “a sério”, uma vez que não partilho de um corpo griot e uma vez que, apesar de ouvir a sua história e de respeitá-la, era claro para os meus interlocutores que as minhas palavras sobre eles fariam com que as nossas histórias fossem coisas diferentes. A minha história (sobre eles) portanto, nunca seria a mesma que as suas.

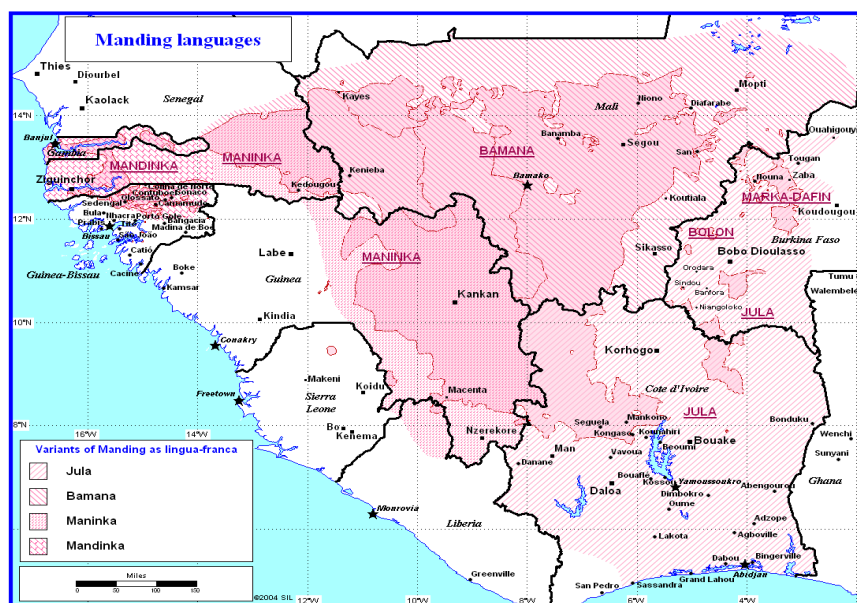
Os Mandinga na Guiné-Bissau e em Portugal

Esta tese é sobre a circulação da arte e dos artistas mandingas entre Lisboa e a Guiné-Bissau e, portanto, torna-se necessário considerar alguns aspectos em pano de fundo: 1) os Mandinga considerarem-se parte de uma área cultural Mande que está para além das fronteiras socio-históricas da Guiné-Bissau; 2) a própria constituição social da Guiné-Bissau e o modo como a

¹⁰ Tentei inúmeras vezes recusar o recebimento do dinheiro, o que foi tido como rude e mal-educado. Ao aceitar o dinheiro que me era dado (e que não era muito), eu fazia questão de o devolver ao grupo como um todo, que usava eu mesma ou devolvia ao responsável para a compra de comida, combustível ou passagens.

sociedade mandinga nela se insere; e, 3) a presença dos Mandinga no contingente migrante guineense que vive hoje em Lisboa.

De Bruijn e Van Dijk (1997) tomam o nome mandinga como um albergue de diferentes grupos étnicos que têm em comum um país de origem, o Mande. Mamadou Diawara (1997) fala da área cultural mande como toda uma zona de influência do antigo Império do Mali – que teve o seu auge entre os séculos XIII e XV. É uma área não apenas de falantes de línguas Mande, como também agrega outros grupos que partilham concepções similares de poder e sociedade.



Mapa 3: Áreas de língua mande

Fonte: <http://www-01.sil.org/silesr/2000/2000-003/Manding/Lingua-franca-all.gif>

Os grupos mandingas, historicamente, estão ligados ao Império do Mande fundado ainda no século XIII por Sunjata Keita. A chegada desses grupos à costa atlântica impôs pouco a pouco uma nova ordem social e uma organização estrutural tripartida, em que as relações de proibições e alianças entre grupos de status se tornaram talvez mais fortes do que as relações de etnicidade (Wright, 2010), o que talvez tenha contribuído para a formação de uma sociedade comum. Assim, a existência dos homens livres, grupos especializados e escravos formam o estereótipo da sociedade mandinga. Para Wright (2010), o grupo de homens livres pode ser melhor definido pela exclusão daquelas pessoas que tinham uma profissão dada pelo nascimento. Portanto, nessa categoria incluem-se tanto os regulados como os comerciantes, agricultores e clérigos.

A existência dos grupos especializados foi, e continua a ser, vital para o funcionamento da sociedade mande, uma vez que eles dominam artes como a forja e trabalho do couro, e ainda detêm o conhecimento da história e da genealogia de todas as famílias e linhagens que compõem a sociedade. Os estudiosos das culturas da África Ocidental referem-se muitas vezes a estes grupos como castas (ver Tamari, 1991), ou ainda preferem usar a noção de classe social (Conrad e Frank, 1995).

Os griots ou bardos “são necessários porque guardam as histórias dos clãs, famílias e indivíduos; são diplomatas, conselheiros e confidentes de padrões comuns e régulos; e entretinham todos os elementos da sociedade. Os bardos tinham também um papel de educadores, já que eram eles os responsáveis pela salvaguarda e comunicação das genealogias e o conhecimento do passado que ajudou a legitimar pessoas, famílias, e a identidade do Estado e a sua política” (Wright 2010: 47). Os griots são responsáveis por parte da fama dessa área cultural e na maneira como a sua tradição oral, através da música e da poesia, fazem a manutenção de uma ideia de grandiosidade e dos personagens heróicos daquela sociedade.

Precisamente devido ao seu acesso a um conhecimento especial, e às suas técnicas e aptidões, despertavam nas outras pessoas sentimentos mistos de medo e admiração (ver Charry, 2004; Hale, 2007; Wright, 2010). O facto de se encontrarem, de algum modo, à parte da restante sociedade deve-se talvez, segundo Wright (2010), ao facto de criarem laços íntimos com pessoas que estavam no coração do poder político, bem como também à sua função de *entertainers*. Como veremos, são as noções de arte, tradição e performance que se vinculam ao fazer dos griots, e permeiam, inclusivamente, o debate em torno dos conceitos de cosmopolitismo, diáspora e transnacionalismo.

Na Guiné-Bissau, os Mandinga são hoje o quarto maior grupo étnico, perfazendo 13% da população (aproximadamente 1,4 milhão de pessoas) (CIA, 2013), e desenvolvem actividades de agricultura de subsistência, comércio, ensino do Corão e como curandeiros. Apesar de viverem em todo o país, há uma grande concentração na região conhecida como Oio e na zona Leste do país (área conhecida por ser um chão fula, que conquistaram as terras mandingas com a guerra de Kansala, no século XIX) (ver Caroço, 1948; Carvalho, 1990).



Mapa 1: Guiné-Bissau

Fonte: http://www.didinho.org/Mapa_Guine-Bissau.GIF

Juntamente com os Fula, os Biafada e outros grupos muçulmanos, os Mandinga são entendidos como estrangeiros no seu país natal, uma vez que ocuparam o território da actual Guiné-Bissau através das empreitadas de conquistas territoriais e das conversões religiosas de seus líderes, do século XIII até ao princípio do século XIX, ao empurrarem os grupos que ali estavam em direcção à costa. Por esse motivo, há uma referência e uma relação com o Mande, cujo mapa foi criado durante o Império do Mali, e fundado por Sunjata Keita no século XIII. Assim, os Mandinga vêem-se como próximos de grupos no Senegal, Gâmbia e República da Guiné, bem como de outros grupos muçulmanos que hoje vivem na Guiné-Bissau. Portanto, como também argumento ao longo da tese, a sua identidade diaspórica foi criada anteriormente à sua identidade guineense, e é fortalecida quando migram para Portugal (Johnson, 2006 e 2007).

No século XVI, exploradores portugueses que andavam em expedições pelo interior da Guiné e da Senegâmbia, dentre eles Álvares de Almada, relataram a presença dos grupos de castas e aqueles excluídos do sistema de castas na sociedade mandinga, e como os primeiros eram “marginais e perigosos”, uma “geração maldita”, que nomeou como judeus (o que mais tarde supostamente levaria a serem chamados como *djidius* em kriol), e que também se assemelhava aos ciganos, por andarem de “reino em reino” na companhia de suas famílias. Almada descreve-os como levando consigo seus tambores, violas de corda e uma espécie de harpa que eram usados para animar as batalhas e recordar aos combatentes a memória dos antepassados (ver Carvalho, 1990). Além disso, descreve Almada:

Uma lei usam os desta terra, que é esta: nenhum Judeu não pode entrar em casa de

outro que o não seja, nem comem nem bebem por onde os outros bebem. E tendo cópula com outra que não seja da sua geração, os vendem ou matam a ambos. (...) Estes Judeus quando morrem não os enterram em terra como os outros, senão em tocas de árvores; não nas havendo dependuram-nos em árvores, porque têm por erronia os outros negros que, enterrando-os no chão, que não choverá nem haverá novidade aquele ano na terra. E têm-nos por uma geração maldita." (Almada, 1964:35 a 37 apud Carvalho, 1990:61).

A sociedade guineense contemporânea é formada pelos encontros entre diferentes migrações e grupos étnicos que atravessaram não apenas a África Ocidental, mas todo o continente, resultando da força do tráfico de escravos no Atlântico e das rotas comerciais transsaarianas (Davidson, 1966; Abranches, 2013). Como outros autores já relataram (ver Johnson, 2006; Abranches, 2013), é comum observarmos uma flexibilidade na filiação étnica das pessoas que não pertencem a categorias rigidamente definidas, e que tornam a diversidade um importante elemento a tomar em consideração quando analisamos o mundo da vida Guineense.

Jao (2002) adverte que falar sobre a sociedade mandinga na Guiné-Bissau não é tarefa fácil, uma vez que os escritos que encontramos são, na sua maioria, anteriores a 1974, período prévio à Independência, e o que apresentam muitos aspectos obsoletos relativamente ao lugar da sociedade mandinga naquele país. A referência à presença mandinga remonta à segunda metade do século XVIII, quando muitos grupos de origem soninquê entraram pelo norte da região do Gabu. Esta situação pode ser vista dentro do quadro geral do êxodo dos povos sudaneses do interior para a costa despoletado por diferentes motivos. Um deles relaciona-se com o modelo expansionista da sociedade mande, que procurava uma saída para a sua rota de tráfico de marfim, ouro e pessoas (Mendy, 2003), o que nos leva a um segundo motivo para o êxodo, o despotismo dos reis mandingas que na altura acabaram por expulsar também sua população. Um terceiro motivo terá sido o crescimento demográfico aliado a um constante empobrecimento da região em que estavam, e os efeitos da instabilidade e a adversidade das condições climáticas na produção agrícola. Uma última razão seria a proliferação de seitas religiosas (Carreira, 1936, 1939; Caroço, 1948; Jao, 2002).

Alguns intelectuais se posicionam de modo diferenciado em relação às sociedades nacionais. Diawara (2000) escreve que, para os Mande, raça e nação são conceitos modernos, uma vez que se reconhecem mais como membros de clãs de ferreiros, guerreiros ou xamãs do que como parte de um povo negro. Por esse motivo durante a história não se mobilizaram como um grupo, em nome de uma raça ou nação, o que os acabou por excluir de uma certa modernidade. Na sua opinião, os Mande estão unidos por relações de etnicidade para além das

suas fronteiras nacionais que os circunscrevem, e que eles são leais a essa etnicidade, mesmo que em oposição ao estado-nação (Diawara, 2000: 36).

Quero aqui argumentar que o processo de unificação na diferença, ocorrido na Guiné-Bissau, também reflecte o argumento de Diawara sobre raça e nação serem conceitos modernos e que, no quotidiano se vive mais a etnicidade e a ligação a uma tradição, o que faz com que as pessoas se identifiquem mais com as suas linhagens, ou com suas “castas”, do que com a ideia de nação ou de raça. Em contexto migratório, essa etnicidade é assoberbada pelas noções de nação e de raça, fazendo com que seja nesta situação que se vive com maior intensidade as identidades mandinga, guineense e africana.

Outros autores argumentam que, o facto de a elite política guineense, surgida após a Independência e durante a luta pela Libertação, ter mantido laços com os países socialistas resultou num apoio inicial ao projecto de nação, e influenciou o pensamento de Amílcar Cabral relativamente ao um “retorno à fonte” (que reflecte o ideal de as nações africanas voltarem a uma organização entendida como tradicional), i.e., uma mistura de ideologias socialistas e pan-africanas num ideal de sociedade balanta (tida como uma etnia nativa da Guiné-Bissau), que propõe uma nação igualitária governada por uma estrutura de estado horizontal.¹¹ Entretanto este projecto não se cumpriu e a sua narrativa foi sendo substituída por uma narrativa neoliberal que enfatizava o mercado, a competição e o distanciamento do estado em relação às actividades económicas. Ambos os projectos não se concretizaram e ganharam o descrédito da população, que vive uma realidade de constante instabilidade política. O que encontramos hoje é uma imagem nacional baseada num sentimento de inferioridade, cravado ainda no legado colonial, e que mistura criativamente as narrativas de Cabral e do neoliberalismo. Essa nação de *koitadis*, vítimas dos governantes internos e externos, vivem uma realidade onde não se vislumbra futuro, onde as regras sociais não funcionam, e onde reina a soberania da improvisação, da *dubriagem* (desenrascanço em português) (Trajano Filho, 2002; Kohl, 2009; Vigh, 2010; Hojberg *et al*, 2012).

A Guiné-Bissau pode, assim, ser entendida como uma espécie de mosaico étnico, fruto de migrações vindas de toda a África e do encontro com populações vindas das metrópoles durante o período colonial. Se alguns exaltam o carácter amistoso da convivência entre essas diferentes etnias e aspectos da sua miscigenação, autores como J. Davidson (2003) e Vigh (2010) falam sobre o silenciamento dos aspectos étnicos na política da Guiné, o que

¹¹ Amílcar Cabral foi um dos grandes doutrinadores da ideologia nacionalista do PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (de que foi um dos fundadores) e que após a guerra da independência se tornou o partido mais emblemático da Guiné-Bissau.

esconderia algumas tensões da vida nacional. Se em diferentes etapas da minha pesquisa, me deparei com momentos em que as fronteiras étnicas não eram tão rígidas, noutros essas diferenças não só se edificavam como também eram marcadores da vida social. Apesar do grande dinamismo quotidiano (que levava alguns dos meus interlocutores a me prevenirem sobre a importância de aprender a língua fula também dominada por eles), alguns marcadores da diferença étnica eram reificados, nomeadamente aquando das festas e dos encontros religiosos, das narrativas das histórias de grandeza africana, e das afirmações de estarmos num chão mandinga e não fula, por exemplo.

Na relação com a sociedade nacional, designada aqui como a Guiné-Bissau, os meus interlocutores tomam como importantes alguns eventos relacionados com o processo político da Guiné-Bissau no Pós-Independência. A luta pela Libertação, a actuação do PAIGC e o processo político subsequente, repercutiram-se sobre a vida dos griots de uma forma que aqui não exploro totalmente. Porém, pelas suas palavras podemos perceber que, apesar do seu isolamento no período da guerra (uma vez que não foram convocados para a luta armada), os processos políticos acabaram por afectá-los nalguma medida (vide o engajamento de algumas famílias e indivíduos nas acções políticas). Também a participação dos griots não foi coesa, pois algumas famílias foram mais activas dentro das frentes do PAIGC do que outras, como o caso dos Canuté que participavam nos grupos populares de consciencialização da população.¹² Outras pessoas, como o historiador Mário Cissoko, estiveram ao lado de Amílcar Cabral e outros dirigentes do partido, com a missão de escrever sobre a luta. Ainda outras famílias passaram nesse período por um momento de isolamento.

Na transição do governo de Luís Cabral e, posteriormente, no governo de Nino Vieira, alguns griots foram convocados para participar nos recém-criados Ballet Nacional Nossa Pátria Amada, na Escola Nacional de Música, e em programas na Rádio Difusão Nacional, como o *Terra ku si Povo*, transmitido em língua mandinga, e com o objectivo de trazer notícias do PAIGC e de âmbito nacional juntamente com as histórias e a música tradicional.

Assim, no processo de libertação e na construção do Estado-Nação Guiné-Bissau, a ideologia criada a partir de uma sociedade plural, unida pela diversidade, parece ter afectado o modo como os griots se pensavam em relação a essa sociedade. A cultura crioula e as suas

¹² A *mulher grande* (anciã) da família Canuté participou activamente da UDEMU – União Democrática das Mulheres da Guiné, uma ala do PAIGC que chamava as mulheres a se filiarem. Normalmente, a estratégia da UDEMU era mobilizar outras mulheres por meio dos grupos de folclore dos grupos muçulmanos, e através das *manjuandadis*, usando as músicas para levar as suas mensagens políticas (Khol, 2011).

manifestações culturais, como o Carnaval e as *manjuandadis* (agrupamento de grupos de idades), representariam essa unidade nacional porque serviriam como um chapéu-de-chuva para as outras culturas presentes na sociedade, uma espécie de “microcosmo” da nacionalidade pós-colonial (Khol, 2011).

Nesse sentido, a identidade mandinga passou a ser incorporada como uma identidade étnica que faz parte da composição da riqueza cultural da nação Guiné-Bissau, e do manancial de elementos da cultura que são tomados como cimentos dessa mesma sociedade. Os griots ao lado de outros bailarinos, cantores, músicos e artistas das mais diferentes tendências, seriam tomados como exemplares e porta-vozes dessa pluralidade.

Já em Portugal, encontramos diferentes níveis da filiação mandinga a outros grupos e diferentes composições nos seus círculos de convivência: um nível que reforça a pertença dos Mandinga a um universo mande alargado; um segundo, que os denomina guineenses e os solidariza com os seus compatriotas; um terceiro nível que os liga a outros migrantes vindos dos PALOPs (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa); e, um quarto nível, que cria uma identidade dentro de um grupo muçulmano (ver também Johnson, 2002, 2006 e 2007).

A migração guineense para Portugal obedeceu a três grandes ondas, a primeira delas teve início antes do 25 de Abril de 1974, data que marca o fim de um longo regime fascista em Portugal e o início da Independência, e que foi marcada por um grande afluxo de estudantes e trabalhadores tidos como qualificados. A segunda onda migratória corresponde ao momento da Independência propriamente dito, entre 1974 e 1975, e que incluiu os refugiados políticos e os antigos combatentes que alinharam ao lado do exército português durante a guerra colonial. Por fim, a terceira e maior fase da migração guineense aconteceu após 1980, sendo composta por trabalhadores não qualificados que encontraram, na sua generalidade, emprego na construção civil e pequenos serviços (Machado, 1998; Johnson, 2007).

Nesse quadro, os Fula e os Manjaco são os grupos étnicos mais representativos em Portugal e que, a par dos Mancanha e dos Mandinga também perfilarão os maiores números de migrantes para os países vizinhos durante o período colonial (Carreira, 1960; Johnson, 2007). Se, por um lado, podemos classificar os Manjaco e os Mancanha como grupos costeiros e cristianizados, os Fula e os Mandinga são grupos que viveram maioritariamente no interior do país e que se converteram ao Islão. Durante o período colonial, efectuavam (e ainda efectuam) migrações temporárias para o Senegal e a Gâmbia, para trabalhar nas plantações de amendoim, no artesanato de madeira, na tecelagem, para trabalhar como

sapateiros, ou ainda, para fazer comércio. Hoje, em Portugal, os Fula dominam o comércio de produtos vindos da Guiné (Abranches, 2013).

A estrutura da tese

A tese está estruturada em cinco capítulos com várias secções, onde são apresentados os temas da relação e da família, da diáspora e do transnacionalismo, do cosmopolitismo e da tradição, e, por fim, da performance da *djaliá*.

No primeiro capítulo, trabalho sobre o conceito de “família”, tal como me foi apresentado pelos meus interlocutores, e focando o que para eles é importante. A família é responsável pela transmissão do conhecimento, que não se constitui apenas como um corpo de técnicas e da história, mas sobretudo, como um fundamento inscrito no corpo de cada sujeito por sua ligação materna e paterna e, também, de vizinhança. Ao lado da família encontra-se, assim, também a noção de relação que é igualmente central para entendermos a criação de redes e ligações entre os griots desde as suas aldeias até Lisboa.

A família é a base da criação da identidade mandinga que, para estas pessoas, é também limitada pela identidade religiosa, que inscreve os sujeitos no mundo e os fazem pessoa. Seguindo as indicações de Michelle Johnson (2002, 2006, 2007, 2009), procurei a dimensão muçulmana da identidade mandinga, e o modo como o Islão está presente na inscrição e no fazer artístico dessas pessoas.

Historicamente, as histórias das famílias griots estão entrelaçadas com as histórias das famílias nobres com quem desenvolveram uma relação de interdependência, o que nos faz recorrer à discussão sobre a presença ou ausência de castas na sociedade mandinga (ver Tamari, 1991; McNaughton, 1993; Conrad e Frank, 1995; Hoffman, 2000; Hale, 2007). Muitas vezes moravam nas suas terras, comiam a sua comida ou viviam dos seus estipêndios. Hoje, com a perda de prestígio e poder económico das famílias nobres, essas relações não são exclusivas e os griots estabelecem ligações similares com comerciantes, políticos ou líderes religiosos (ver também Ebron, 2002).

A sua vida artística e o seu conhecimento técnico são passados geracionalmente. Filhos e sobrinhos começam muito cedo a praticar a *djaliá* e a música juntamente com os mais velhos, acompanhando-os em celebrações de baptismos, casamentos, *gamus*¹³ e também, em festas das mais diversas naturezas.

¹³ O *gamu* (ou *gammo*) foi-me explicado como sendo uma celebração muçulmana dos mortos de uma família, em que todos cantam, dançam e deixam estipêndios para os seus mortos, visitados ao nascer

O capítulo 2 foca os caminhos da *djaliá* e das famílias griots na Guiné-Bissau, remetendo para as narrativas da história e dos personagens do Mande e do Islão, e a maneira como essas foram vividas pelos antepassados dos meus interlocutores, tornando-os parte desse mapa alargado do Mande na África Ocidental. Entramos assim na construção de um mapa de pertença transnacional, e na exploração das ligações dos griots da Guiné-Bissau ao mundo Mande a partir de encontros ocorridos durante o trabalho de campo, e que deixaram vir à tona o carácter performativo da narrativa da história para essas pessoas.

Assim, nasce o argumento de que o transnacionalismo vivido por essas pessoas na actualidade não é novo na história das suas famílias, nem na maneira como imaginam a sua rede de relações pelo Mande, essa área que se estende por toda a África Ocidental e que reúne diferentes línguas e grupos étnicos sob uma “mesma” sociedade e tradição. O transnacionalismo é uma realidade iniciada com a formação do Império do Mande e que catapultou a sua população para os limites das suas fronteiras. No caso das famílias que conheci e acompanhei, essa linha transnacional tê-las-á levado ao que hoje conhecemos por Guiné-Bissau, reescrevendo-as no mapa do Mande, e na sua própria história, e expondo claramente os espaços de ruptura com a grandeza africana de um tempo ancestral.

Há uma sobreposição entre o Mande pensado enquanto uma nação pré-colonial e o transnacionalismo actual no contexto do estado moderno. Argumento que o transnacionalismo de hoje tem raízes naquele império pré-colonial, mas os griots contemporâneos se identificam também nacionalmente com o estado moderno da Guiné-Bissau na medida em que têm consciência nacional e tiveram participação na própria formação nacional (Ferreira, 1979).

O capítulo 3 dá continuidade à questão transnacional, uma vez que meus interlocutores pensam a sua presença na Guiné-Bissau em conexão com um projecto de nação que nasceu com a Independência em 1974. Os (des)caminhos deste mesmo projecto levam-nos também a estabelecer uma ligação directa com Portugal e a Europa. A *djaliá* hoje é, para eles uma prática local da Guiné-Bissau, um elo com o resto do Mande, e, simultaneamente, uma prática transnacional que liga aqueles que migraram para a Europa à sua terra natal, permitindo o seu reposicionamento no cenário nacional e internacional como músicos e artistas, cuja tradição é a base para a música e a cultura do afro-mandinga.

do dia. Outras referências indicam tratar-se da festa do aniversário do Profeta. Acredito que ambas as explicações fazem sentido, uma vez que todos os *gamus* que acompanhei não apenas prestavam homenagem como também se dedicavam a falar sobre a história do Profeta e da conversão de Surakata, durante o começo da festa e no fim, e faziam visitas aos túmulos dos familiares.

Nesse sentido, aproprio-me do debate de Sarró (2010) relativamente à conexão entre o mapa e o território enquanto um lugar onde se aprende o modo de fazer coisas por meio das relações com os parentes, ou seja, é no trânsito por estes diferentes territórios e no alargamento do seu mapa que os griots se conectam e reconectam com o que chamam de tradição.

A diáspora é trazida para a discussão criando uma grande rede de relações espaço-temporais e de fluxos transnacionais que percebem também a ligação dessas pessoas a movimentos de populações em massa abrindo também o espaço para a discussão do capítulo seguinte, sobre a maneira como a própria *djaliá* foi renomeada e ganhou novos contornos.

O capítulo 4 argumenta que é na tensão entre tradição e inovação, criada num “retorno” da diáspora a África, que vemos surgir o termo afro-mandinga. Afro-mandinga procura particularizar o movimento da afro-música como ela foi criada na América e na Europa. O seu nascimento coincide com a discussão em torno da apropriação da *djaliá* pelo contexto de produção de uma identidade nacional no pós-colonialismo, e que cria espaços de integração de práticas artísticas tradicionais numa ideia moderna de nação. Arte é uma palavra que surge como uma ponte entre aquilo que é do foro da tradição e aquilo que é do foro do moderno (e portanto do palco e do mercado). Aqui, arte é entendida, como uma categoria que procura compreender a *djaliá* dentro do universo mais alargado das práticas artísticas, mas que guarda um pensamento sobre si e sobre a sua maneira própria de funcionar em toda sua complexidade.

A maneira como pensam e lidam com suas práticas artísticas, incorporando traços de sua tradição ou qualificações da modernidade, levou-me a elaborar sobre o carácter cosmopolita tanto dos griots como da sua *djaliá*. Cosmopolitismo tornou-se assim uma palavra-chave para entender este fenómeno e a experiência desses artistas no mundo contemporâneo, um cosmopolitismo que está na capacidade de articulação dos seus actores em integrar informações e delas se apropriar.

Recentemente, alguns autores têm trabalhado sobre o tema do cosmopolitismo em África. Estudos como o de Donald R. Wright (2010) mostram como os processos de globalização foram sendo incorporados pelas populações em África e como, ao contrário do que parte do discurso apologista da globalização prega, este foi um processo começado com as grandes navegações e intensificado após a Revolução Industrial e, claramente, nas últimas décadas com o advento de tecnologias que imprimiram uma maior velocidade à comunicação, conectividade e circulação de informações e mercadorias.

O historiador Akyeampong (2000) mostra a importância das pessoas que circulavam entre a África e a Europa ou a América, para a manutenção da comunicação entre aqueles que ficam e aqueles que vão, fomentando a conectividade do espaço da diáspora. Piot (1999) mostra igualmente o modo como o cosmopolitismo é vivido a partir de uma aldeia remota no Togo e integrado como parte de um *ethos* local.

Sigo a indicação dessa literatura e entendo, à luz desses autores, que as pessoas são catapultadas para um processo de conectividade a nível global, mas que também incorporam e agem sobre esses processos, não sendo meras vítimas ou personagens caricatas de um desejo de modernidade. O cosmopolitismo, assim, não seria vivido pelo griots que vivem hoje em Lisboa ou em Paris, ou que têm seus discos gravados por selos especializados em música do mundo, mas é vivido também a partir de lugares como Tabato, Bafatá, Gabu ou Bissau.

O quinto, e último capítulo, apresenta a etnografia de dois eventos por mim assistidos, o Festival de Cultura Tradicional de Balafon de Tabato, em Março de 2010, e o Festival Lisboa Mistura, que aconteceu no Teatro São Luiz na capital portuguesa em Setembro do mesmo ano. Utilizo aqui estes dois eventos para discutir, por meio da performance em si, alguns dos aspectos discutidos ao longo da tese. Assim, o conceito de performance (Harding, 2002) e performatividade (Butler, 1990) tornam-se importantes para descortinar muitos dos aspectos suturados entre esses dois lugares.

De acordo com a definição de Cissé (1993), a eficácia das palavras entoadas pelos griots está em avivar diversos aspectos da vida social e espiritual dos indivíduos e das suas famílias, por meio de suas ligações a eventos históricos. Ao tentar tocar no coração e na consciência das pessoas, despertam a sua consciência enquanto sujeitos históricos. Essas performances parecem-me ampliar tais aspectos e clarificar sobre a transformação dos ouvintes, da dança que se fazia mais viva ou mais emocional, do jogo entre os corpos, dos cumprimentos, do fazer colectivo de um ambiente que, em grande medida, desobedecera às fronteiras étnicas em que estão enquadrados os griots.

Alinho-me a Sautchuk (2009) que toma a teoria da prática de Bourdieu para analisar a cantoria do nordeste brasileiro e questionar o papel de um género artístico (seu corpo de saberes, habilidades e padrões estéticos) para a reprodução das formas da vida social. Mauss utiliza a noção de *habitus* para se referir ao funcionamento sistemático do corpo socializado (Bourdieu, 1998:62). *Habitus* é um modo de operar no mundo, apreendido no processo de socialização dos sujeitos, na transmissão de ofícios, “práticas sem teorias”, como disse Bourdieu (1998), e que passa adiante um corpo de saberes e práticas que serão, por sua vez,

contrapostas a uma série de estruturas estruturadas na sociedade. Ebron (2002) parte da noção de *habitus* para analisar o desempenho dos griots na sociedade gambiana e a prática da *djaliá* como o trânsito do griot entre a arte e a política. A *djaliá* e o afro-mandinga posicionam o *habitus* griot ligado à sociedade mandinga e ao modo como os griots transitam entre o seu saber-fazer, a pluralidade guineense e o espaço transnacional pelo qual circulam. Trata-se de um jogo entre um conhecimento enraizado numa tradição e a realidade dinâmica de que essa cultura faz parte.

Afro-mandinga, é entendido como um derivado da *djaliá* e apresenta-se ao seu lado em diferentes ocasiões, e neste capítulo surge tal como praticado pelos meus interlocutores, como um estilo musical e de performance. Ele reafirma e joga com qualidades e elementos do primeiro, o que possibilita entendermos que, ao vermos o afro-mandinga estamos apenas vendo um “novo” nome para uma “velha” prática, que, como todas as coisas, é afectada pelas mudanças do tempo e dos sujeitos.

Assim, a estrutura social mandinga ofereceria modelos para a prática da *djaliá* e ao mesmo tempo, essa mesma prática teria poder estruturante sobre aqueles modelos reproduzidos. Os sujeitos têm as suas acções informadas pelo senso prático, ou seja, pelo *habitus*, que lhes dá coerência, estabilidade e inteligibilidade.

Nesse sentido, a prática do artista e a performance das suas habilidades são um contexto empírico que nos permite pensar a dialéctica entre modelos e práticas, entre o que se pensa e o que se faz, entre estrutura social e acção, e que são de fundamental importância para a reprodução social desses sujeitos. Portanto, habilidades e técnicas são especializações e modos de fazer que determinadas pessoas são destinadas a aprender de modo a trazerem para a vida social valores e morais partilhadas pela sociedade. Os griots são, como outros Mandinga, informados por um *habitus* e, tal como *tricksters*, têm, através da arte, licença para criticar e questionar, como também para avivar e enaltecer, as estruturas dessa mesma sociedade.

Assim, terminamos o capítulo reflectindo como a arte aqui é pensada e feita em diferentes contextos. Quais são os desafios que enfrenta e os seus modos de sobrevivência à luz de uma lei do mercado, que vem banalizando aqueles que têm o “sonho” do reconhecimento? E de como incorporar a presença dessas “urgências” sem as deixar abater, ou abalar, as suas práticas “tradicionais”. O louvor aparece como central para entendermos essa tensão entre uma urgência de se pensar a performance do afro-mandinga nos contextos contemporâneos, que apelam a um outro posicionamento dos seus griots, e uma necessidade

de se pensar em continuidade com as práticas tradicionais dos seus ancestrais, enaltecendo a sua história e os seus heróis.

Em jeito de conclusão, espero que essa tese venha contribuir para uma maior democratização da configuração da arte, como o Ocidente a universalizou, e seja entendida e integrada na sua prática, não necessitando porém, da sua conformação a padrões ou modelos ditados pelo Ocidente, que requerem uma “volta às raízes” ou o apreço à tradição, mas sim, integrando todo o movimento nessa mesma “tradição” que quotidianamente produz a autenticidade e a legitimidade desse mundo da arte que é a *djaliá* e o afro-mandinga.

Como veremos, a *djaliá* apresenta-se uma arte complexa, que cria seus artistas desde o momento de seu nascimento até a chegada de sua morte, pautando as suas relações ao longo da vida e a maneira como se integra e é integrado no mercado da produção cultural em África e na Europa. Por isso, espero clarificar as muitas voltas em torno de noções como diáspora, transnacionalismo, cosmopolitismo, fluxos e trânsitos, e caminhos para chegarmos a um entendimento da *djaliá* enquanto um mundo de arte e uma prática artística. Tal como Dorsch (2005), espero contribuir para vermos os griots como autores e intelectuais da sua própria realidade e história, narradores e críticos da diáspora africana e da sociedade em que vivemos, e donos de sua própria arte, lançando sementes para pensarmos novas formas de diálogo entre a chamada tradição e a contemporaneidade.

Capítulo I

“A nos i tudu família”: redes de pessoas e redes de conhecimento



Parte da família Galissa. Os homens tocam o *kora* e as mulheres a *karinya* ou *ferro*. Gabu, Guiné-Bissau, 2010.

Entender a arte da *djaliá* por meio das relações permitiu-me abordar a ligação entre os griots, enquanto parentes uns dos outros, e destes com o seu público, com a sua história e com os espaços em que actuam e por onde passam. Mais, possibilitou-me perceber que essas pessoas, como Charles Piot (1999) argumenta, não apenas tinham relações, mas eram relações.

Descola (2012) retoma o tema da relação na antropologia analisando os esquemas relacionais entre indivíduos e o mundo que os rodeia. Para o autor, os modos de relacionar reflectem maneiras de integrar no pensamento e na experiência dos sujeitos o que os rodeia e se originam das estruturas “cognitivas, emocionais e sensório-motoras”, que orientam a “acção prática e organizam as expressões de pensamento e sentimento de acordo com padrões estereotipados” (2012: 448).

O autor os divide em modelos e usa os termos troca, predação e dádiva para entender e nomear relações de semelhança entre termos equivalentes - e, portanto, entre posições similares e que são possivelmente reversíveis - e usa, por sua vez, os termos produção,

protecção e transmissão para as relações baseadas em conexões entre termos não equivalentes - e que marcam relações unívocas (2012: 448). O uso da noção de equivalentes, por Descola, não necessariamente correspondem à organizações sociais que entendemos por “tribos”, “classes” ou “grupos”. Por sua vez, a alteridade pode ou não ser equivalente ao sujeito de acção, e sua diferença e semelhança são lidas no nível ontológico e onde as conexões estabelecidas entre eles são mútuas ou não.

Note-se, porém, que os modelos propostos por Descola não são exclusivos e, portanto, numa relação podem ver-se resquícios ou momentos de outros modelos. Seguidamente, veremos de que modo as conexões entre os indivíduos da rede a que fui apresentada se baseavam em termos não equivalentes (seguindo o pensamento de Descola) e que eram a base para aquilo que entendiam como família.

Família é um conceito que tomo aqui a partir dos discursos dos meus interlocutores griots, como se se tratasse de um seio do qual se bebe o conhecimento sobre a *djaliá*, e onde lhes é transmitido, geração após geração, casamento após casamento, a prática e as técnicas da sua arte.¹⁴ Portanto, família é fundamentalmente concebida a partir das relações entre sujeitos, dentro e fora dela, e são essas mesmas relações que fundamentam a acção da sua arte. A família é um locus que cria uma pessoa capaz de manejar a arte das palavras e dos sons, por meio da transmissão de conhecimento por via da educação e pela inscrição no próprio corpo, que, no pensamento mande, é constituído não apenas por órgãos, fluidos e ossos, mas também por pensamento, palavras, ligações aos antepassados e aos espíritos, e com a natureza, o que me levou a entender alguns meses depois de terminado o trabalho de campo a metáfora muitas vezes dita “*Djali é vento*”.

Parte dessa informação, chegou-me através do terreno, por entre conversas sobre outros tópicos, e outra parte foi-me trazida pela literatura acerca da noção de pessoa entre os Mande. A partir da noção de pessoa, vejo ser criado um corpo performático, talvez um corpo-mídia (Katz, 2005), que anuncia a história, a tradição e os valores da sociedade mandinga para o seu público.

Este capítulo divide-se, assim, em três partes. A primeira explora a construção de família a partir da ideia de relação e da sua ligação com uma concepção do sistema de parentesco mandinga. A segunda, apresenta a noção de pessoa e a importância dos fluidos corporais na sua constituição, levando à criação da arte pela pertença a um determinado

¹⁴ Analiso família e me aproprio do termo tal como discutido com os meus interlocutores. Entendo que este é um termo utilizado por eles a partir da língua kriol e que não é necessariamente igual ao termo utilizado em mandinga (*kunda*). Quero ainda deixar claro que tampouco estou adoptando o termo família na maneira como o Ocidente o criou e experiencia.

grupo. E a terceira, e última, trata a percepção de que é através da criação de relações entre pessoas que se produz conhecimento, e que manter parentes é manter também um “fundo de riqueza”.

No contexto mais global da tese, espero que este capítulo contribua para a ideia de que o ambiente familiar e a pertença a uma determinada família constituem o âmago da identidade griot e a fonte para a prática da *djaliá*. É em família, portanto, que se reforçam as ligações entre o indivíduo e o colectivo, criando uma identidade de grupo e alimentando o conhecimento de cada um sobre sua arte.

Cultura de relações e genealogias: fazer parentes

Quando comecei o meu trabalho de campo em Lisboa estabeleci contacto com um griot da Guiné-Bissau, e morador da cidade há cerca de uma década. Naquela altura, já o tinha visto em palco, mas só depois fui devidamente apresentada a ele por um amigo em comum. Em seguida, ele levou-me a conhecer outras pessoas que eram parte da sua família, e de um encontro levou-me a outro e assim sucessivamente. Na maior parte das vezes, o novo contacto era quase sempre o de um primo, um tio, um irmão. Naquela altura todos se dedicavam ao ofício da *djaliá* e da música. Mais tarde, já de partida para Bissau, fui convidada a visitar as suas casas e os seus familiares em diferentes pontos do país. A partir daquela viagem, concretizou-se uma rede de pessoas que começa em Lisboa e chega ao interior da Guiné-Bissau, rede que percorri num caminho também constituído por bens, valores e aspirações.

Essas relações permitiram-me descobrir outras relações, que pareciam escondidas e que sustentavam esse longo caminho entre África e Europa, e despertei para a ulterior importância da constituição dessa rede para o entendimento da *djaliá* que me propunha estudar. No contacto com essas pessoas, as suas conexões umas às outras eram constantemente reiteradas, avaliando o peso de cada uma delas para sua experiência social, material ou afectiva.

Quando apresentavam os seus primos, tios ou irmãos como o próximo ponto nessa rede de pessoas, os griots apresentavam-me também uma concepção de família, intermediada por um ancestral comum e arranjos genealógicos, que se mostrou mais complexa do que uma inquirição sobre o conjunto de parentes poderia dar conta. O parentesco aparecia, para expressá-lo numa linguagem à la Carsten (2000), como uma construção de princípios primários das ligações entre as pessoas, rearranjados em torno de diferentes valores dados pelos contextos em que estavam inseridas.

Há obviamente, aspectos do relacionamento familiar que nos levariam a pensar em termos de “parentesco prático” (Bourdieu, 1983), e que outros autores como Cardeira da Silva (1999) e Abranches (2004) também encontraram nas suas etnografias. No quotidiano, parentes (no sentido ocidental do termo), amigos e vizinhos confundem-se, por meio das relações estabelecidas em redes de sociabilidade, como no caso das associações e grupos de convívio baseados numa diferença de género entre guineenses em Lisboa (Abranches, 2004) ou entre mulheres muçulmanas em Salem, em Marrocos (Cardeira da Silva, 1999).

Entre os *djalis*, a sua rede compreendia pessoas de diferentes apelidos, cujas histórias estariam entrelaçadas pela prática da *djaliá* que os levou da mesma região do nordeste do Mali, em meados do século XIX, para a Guiné-Conacry e, depois, até à Guiné-Bissau. A história que os liga remonta ao século XIII, quando se deu a fundação da sociedade Mande com a separação entre a linhagem dos nobres, saída de Sunjata Keita, e a linhagem dos griots, saída de Bala Fasseke, e que fez surgir um “nós do Mande”. Além disso, estas pessoas estavam também “no caminho de Surakata”, “o griot de Mohamed”, animista que se converteu após um encontro com o Profeta, e que tomou como missão propagar a mensagem do Islão.

Traçar genealogias é um dos ofícios da *djaliá*, como já mostrou boa parte da literatura sobre o tema (ver Hoffman, 2000; Ebron 2002; Hale, 2007). Mas a genealogia é também uma estratégia de construir memórias e, como dizem Rowlands e DeJong (2007), encontra-se ligada a uma tecnologia de produção de si mesmo e de subversão de uma história já contada, sendo guiada por um desejo de se preservar a si mesmo. Gilsenan (2005) nota que, do ponto de vista do Islão, a produção de genealogias é também uma forma de produção de carisma e assim, torna-se importante perceber, não apenas a importância da genealogia traçada no “caminho” de Sunjata, como também no “caminho” de Surakata seguido pelos griots, que espacializa e temporaliza aquelas famílias na sua ligação com o Mande e com o Islão (o que se reflecte no debate da confluência entre identidade étnica e identidade religiosa), e que faz a ligação de cada família com as pessoas e personagens mencionados na história.¹⁵

De acordo com Johnson (2002, 2006), a identidade mandinga foi construída ao longo dos séculos no entrelaçamento da sua identidade religiosa e, portanto, islâmica, com a sua etnicidade. A convergência dessas duas facetas, como a autora coloca, deu-se com a

¹⁵ O uso da palavra caminho pelos meus interlocutores será melhor explorada no próximo capítulo. Eles utilizam essas expressões, “caminho de Sunjata” ou “caminho de Surakata”, por exemplo, como maneira de sublinhar a ligação de suas famílias a essas personagens e momentos da história do Mande e do Islão.

introdução do Islão na Senegâmbia, criando, assim, um acordo tácito de que afirmar-se mandinga é afirmar-se muçulmano, ainda que, por vezes, essa seja uma sentença conflituosa.

Assim, de acordo com esta indicação, inaugurar e nomear uma cultura afro-mandinga e cravar o seu lugar no cenário musical global, implica trazer também uma forte identificação religiosa que, como canta a música de Kimi Djabaté, faz apelar a Deus para a manutenção da arte: “apenas Deus tem o poder e o que Deus decidir não pode ser contrariado/Isso não pode terminar/A *djaliá* não pode terminar/O povo de Tabato diz que a *djaliá* não pode terminar”.

São muitas as referências ao surgimento do ofício do griot e do seu seguimento por uma linhagem hereditária. Uma, de que fala Moraes Farias (2004), pode ser pensada como uma versão animista, que envolve a ingestão de sangue de um homem por outro, que viria a ser o griot do primeiro. Outra, que me foi contada por Baba Canuté, e que também figura entre as várias versões recolhidas por Hugo Zemp (1966), liga-se directamente a Surakata e ao profeta Mohamed. Apesar de andarem por caminhos e tempos históricos distantes, essas duas referências conectam-se na oralidade e, algumas vezes, Surakata é mostrado como um guerreiro de Sunjata Keita, imperador do Mande. Zemp (1966) argumenta que a polémica em torno da questão do sangue está presente não apenas nas versões do mito que ligam os griots ao Profeta como também na própria etimologia da palavra.¹⁶

Parto da premissa lançada por Johnson (2002, 2006) de que a identidade mandinga é formada na tensão e na comunhão entre as identidades religiosa e étnica. Veremos, no próximo capítulo, histórias e narrativas relacionadas com a formação da identidade étnica mandinga, associada à expansão do Império do Mali e à expansão do seu povo pela África Ocidental até chegarmos à Guiné-Bissau e à ligação com o Profeta, em que a figura de Surakata é a criação da própria imagem do griot. Assim, nessa última perspectiva, a identidade religiosa é articulada com a etnicidade para a construção da pessoa, e tem um papel na prática da *djaliá* desde o seu surgimento.

Nas diferentes narrativas (sejam elas ligadas ao caminho de Bala Fasseke, sejam elas ligadas ao caminho de Surakata), a ancestralidade comum e o apego à genealogia presentes na concepção mande de parentesco, não podem ser tomadas em termos absolutos, uma vez que é feita de relações das pessoas umas com as outras, geracionalmente, mas também das pessoas com o lugar e com a organização social de que a família faz parte. Apesar da pertinência em olharmos para o parentesco mandinga a partir do modelo genealógico fundado na crença da

¹⁶ Para esta discussão, ver Zemp (1966) e Panneton (1987).

partilha de substâncias biológicas, tal como sugere Leach (2009) é fulcral que percebamos o papel de outras substâncias na criação de parentes.

Também entre os mandingas, a genealogia deve ser lida sob a influência de outras variáveis (que a ideia de cultura de relacionalidade nos ajuda a elucidar) e, portanto, natureza e cultura entre-ajudam-se para criar legitimidade e autenticidade numa pessoa. Naquele contexto etnográfico, parentes partilham de um mesmo pai ou de uma mesma mãe (utilizando a partilha de substâncias bio-genéticas), mas relacionam-se também pela partilha de conhecimento (os segredos que apenas os griots sabem). Como argumentavam diferentes interlocutores, muitas pessoas podem aprender a ser griot, mas nunca o serão verdadeiramente porque não “mamaram” a *djaliá* ou porque não são griots “puros”, ou seja, o seu pai ou a sua mãe não são descendentes de griots.

Ingold (2011) sugere que pensemos a relação entre os parentes dadas pelos esquemas genealógicos no processo de contar a sua história. Para o autor, ordenar parentes em história faz-nos também assumir um processo de devir dos sujeitos no presente, conectando-os e não dividindo-os. Classificar parentes, no sentido de contá-los por meio da história, é menos representar um mundo que lhes é transmitido, do que traçar um caminho que outros podem percorrer. Nesse sentido, as histórias que contam a partir do retrair dessas linhas genealógicas permitiriam conhecer a ligação entre as coisas em redor do griot, e perceber de que é feito o seu mundo.

Conceber relações é também conceber a criação de uma herança, de conexões e de afinidades e, por isso, olhar para o sujeito implica olharmos através das suas relações e das linhas e redes por onde ele circula. Mais do que explicar o parentesco mandinga o objectivo deste capítulo é dar a compreender o modo como o parentesco é, não apenas o principal informador sobre a pessoa e a sua experiência do mundo, mas, sobretudo, a sua via de educação na formação de um griot, assim como da sua legitimidade e autenticidade no plano artístico. Recorro às ideias de modos de relação (Descola, 2012) e “cultura de relacionalidade” (*culture of relatedness*) como Strathern (2005) e Carsten (2000) vêm adoptando porque nos permitem olhar para além dos já sedimentados sistemas de parentesco, como a antropologia os deu a conhecer, e que parecem fixar fórmulas para vislumbramos o modo como famílias se fazem famílias.

A crítica das duas últimas autoras é de que, até os anos 90 do século passado, os estudos de parentesco focavam-se na divisão arbitrária entre natureza e cultura e, nesse sentido, talvez desmerecesse (ou não desse a devida importância) a outros aspectos que fazem de um grupo de pessoas um grupo de parentes, e que criam uma espécie de “cultura de

relacionalidade”. Apesar das relações entre griots se basearem num sistema genealógico em que os ancestrais e a hierarquia têm grande peso na conformação dos sujeitos e de suas acções, é o modo como se relacionar por meio da genealogia, e o que ela traz (transmissão de conhecimento, por exemplo), que estaria no cerne do parentesco.

O modelo de parentesco, tal como concebido na antropologia, leva-nos a entender as linhas entre os familiares não apenas como conectores, mas também como linhas de transmissão através das quais o que Ingold (2007) chama de “impulso da vida” será passado de ascendentes a descendentes, e que constará na informação genética, ou sangue, e na informação cultural para que a viva.

Entre griots, social e biológico apresentam limites esbatidos, já que entendem o seu lugar e o seu conhecimento através da genealogia, e esta é responsável tanto pela transmissão dos fundamentos biológicos (ser mãe e pai implicaria carregar uma série de códigos genéticos a serem passados para os filhos), como pela partilha de espaços e de temporalidades (ser mãe e pai é estar relacionado em termos de alianças historicamente recontadas). Ser parente de alguém e a ele ou ela estar genealogicamente conectado significa partilhar um corpo de conhecimentos e ter um determinado potencial de acção sobre o mundo.

Descola (2012) vê na relação o potencial de enxergarmos esquemas de acção, aos quais pode ou não ser dada uma forma institucional, que estruturam a vida das colectividades. A genealogia, uma maneira de contar a história e os nós de pertença do indivíduo ao colectivo, aparecem como um contraponto para pensarmos a relação entre as pessoas e a organização do seu conhecimento e da sua prática. Entre os griots, para além de laços “dados” pela procriação, as relações permitem tornar família aqueles que estão ligados pela amamentação, pela partilha de refeições (o comer junto), e pela convivência no espaço da “casa”. Não obstante, inclui-se nessa cultura de relacionalidade a associação entre indivíduos e grupos de indivíduos a uma série de entidades animadas, inanimadas e quasi-animadas, como são o passado e o lugar vivido por alguém, o nome de família, um instrumento musical, um espírito da terra, um sonho (Edwards *et al.* 2000: 149).

A genealogia e as relações quando postas em prática tornam-se justificativas ou esquemas de acção da própria *djaliá*, uma vez que se interconectam à uma noção interna dessas famílias de se constituírem como uma espécie de grupo diferenciado de pessoas, e que foi traduzido na literatura por casta ou classe (ver Conde, 1974; Tamari, 1991; McNaughton, 1993; Conrad *et al.*, 1995; Hoffman, 2000; Hale, 2004; Johnson, J., 2004), cujas relações os tornam co-implicados em diferentes instâncias do seu quotidiano. É a sua diferença que faz deles, nas palavras de Braima J. Galissa, “tudu família” (todos serem parte da mesma família).

Se, na literatura, essas pessoas e suas famílias são descritas como grupos de castas ou classes, durante o meu trabalho de campo deparei-me com o termo família, com a especificidade ou particularidade na sociedade mandinga na Guiné-Bissau de ser chamada de “nossa raça” ou “nosso grupo”. A percepção local de família, raça ou grupo cruza-se com as questões trazidas na literatura para a classificação dos griots enquanto grupos de castas ou classes, tais como a endogamia e a hereditariedade. É importante também perceber o modo como esse grupo se constitui, não apenas a partir dos seus limites externos, mas em contraste com outros grupos, em geral, com aqueles a quem prestam ou que consomem os seus serviços.

Castas ou classes? A produção de relações especializadas

Na literatura, as diferentes aproximações à questão da casta ou da classe repetem algumas características como a hierarquia geracional, o desempenho de um saber transmitido hereditariamente e a endogamia. Na preservação da sua particularidade (mesmo em contacto com outros grupos étnico-culturais), a endogamia surge como uma defesa para que a transmissão do ofício e dessa capacidade oratória permaneça ao longo de gerações.

Num programa de televisão, Sadjo Djoló Kouyaté e Braima Galissa explicavam a endogamia:

Sadjo: Casamento é só entre nós e não misturamos.

Braima: Mas isso não era com intuito mau, mas com o intuito de salvar a situação daquilo que os mais velhos sentem.

Sadjo: para não misturar...

Braima: e vai perder alguma... segredo. Não é de família... nós pode casar com alguém da família Djabaté, mas vem com tradição deles na minha casa. Também minha casa, família Galissa pode ir lá, mas com intuito do que nós temos do nosso segredo em arte para transmitir. E não há perda. Não vai perder. Fica lá sempre pra geração vindoura. Por isso, não é com intuito de “não quer casar com esse porque vocês não dão...” (Programa Bem-Vindos, RTP África, 24/09/2012)

Assim, a endogamia faz-se como requisito para a continuidade das linhagens inauguradas por aqueles griots originais, preservando os patronímicos¹⁷ (e aquilo que eles representavam) ao longo da história. Os casamentos dentro do próprio grupo permitiam que as pessoas e o conhecimento não se dispersassem e, como veremos mais adiante, isso é valorizado numa ideia de “pureza” da identidade e do conhecimento associada às transmissões materna e

¹⁷ Foi-me várias vezes explicado que os patronímicos sugerem também uma especificidade daquele grupo de pessoas dentro da prática da *djaliá* e na sua associação com outras actividades, como a prática do comércio ou o estudo do Corão.

paterna do ofício via sangue e leite materno, muito embora, hoje em dia, os arranjos matrimoniais estejam a deixar de ser uma imposição.

Abordando essas conexões pela leitura da relacionalidade, tais características podem também ser entendidas como parte do esquema de acções dados pelos modelos de relação de produção, protecção e transmissão, que nos permitem ir ao encontro das relações dentro do conjunto familiar griot, e não apenas entendê-lo na conexão com outros grupos da sociedade.

Certo é que as famílias griots se diferenciam e são diferenciadas na sociedade envolvente, e fazem a manutenção de sua especificidade.¹⁸ O seu status foi muitas vezes traduzido na literatura como casta, e que acredita Hoffman (2000), antes de mais, ter sido um mecanismo para categorizar pessoas confinando os sujeitos a uma rede de pertencimento pré-definida. Contudo, a pertinência de chamar castas aos grupos endogâmicos e especializados como paradigma para a África Ocidental foi discutido por uma série de autores, e é clara a utilização do debate em torno das castas na sociedade indiana (e.g. Dumont, 1991).

Tamari (1991) defende o uso da classificação de casta porque entende que esta explicaria o motivo pelo qual grupos como grupos de músicos e artesãos, em especial nas sociedades mandinga, wolof e soninke, se mantiveram como endogâmicos, especializados e hierarquizados em toda África Ocidental. A sua marginalidade, ocasionada pela manutenção da existência de castas sociais, teria permitido que, mesmo com tamanha mobilidade, ainda hoje encontremos grupos artesãos em diferentes países como Mali, Mauritânia, República da Guiné, Guiné-Bissau, Cote d'Ivoire, Níger e Burkina Faso, bem como entre alguns povos dos Camarões, Gana, Libéria, Serra Leoa e os Tuareg do Saara argelino.

Para Tamari, contudo, diferentemente da sociedade indiana, apenas os grupos que têm ofícios especializados e que mantêm a prática da endogamia, como os griots, são considerados castas, e teriam surgido para manter a diferença em relação aos grupos conhecidos como *horonw*, homens livres, nobres ou régulos, que, na Guiné-Bissau, não são necessariamente mandingas, mas também fulas, jakankas, biafadas ou toucouleurs. Portanto, a existência de tais grupos obedeceria tanto a uma dinâmica interna à sociedade mandinga (a relação entre artesãos e seus reis), como também externa, na relação com “novos patrões”.

Apontando noutra direcção, autores como Wright (1989), McNaughton (1993) e Tang (2007) pensam toda a sociedade mande como um sistema de castas interdependentes e não-hierárquicas, já que tanto artesãos como nobres (homens livres ou *horonw*) e escravos (*jon*)

¹⁸ O surgimento de grupos especializados e a maneira como se organizam juntamente com outros grupos na região do Níger-Congo é explicado a partir de uma perspectiva histórica por Djedje (2008).

possuiriam capital social de troca, essencial para a regulação social.¹⁹ Estes autores baseiam-se antes na interdependência entre os grupos sociais mande, e que seria justificada pelo acesso diferenciado de cada um dos grupos a fontes de poder, sejam elas a palavra, o ferro, o couro, entre outros.

Para estes autores, casta é, portanto, uma maneira de falar sobre a posse ou o acesso a habilidades e potencialidades que diferenciariam cada grupo. Na África Ocidental, os griots diferenciariam-se pela sua habilidade de manipulação do *nyama*²⁰ – a energia de acção, pela sua transformação em discurso e sua comunicação para a sociedade, contribuindo para a sua coesão. Mas, e quando a sociedade já não é apenas aquela definida por uma identidade étnica? E quando griots passam a ocupar esse lugar diante de outros grupos de régulos, de artistas, de políticos, e de potenciais patrões que não apenas aqueles pensados na estrutura mande *horonw-nyamakalaw-jon*?

Coloca-se assim a questão de como esses grupos olham para a sua própria existência e co-existem com a pluralidade da constituição da Guiné-Bissau enquanto um Estado-Nação. Ao mesmo tempo que percebemos a manutenção da sua pertença transnacional e os laços desses grupos e famílias com grupos sociais mandingas, vemo-los reafirmar a sua diferença por meio da convivência para além do universo mande, tanto pela via da sociabilidade na comunidade muçulmana, como na participação em eventos de outras comunidades étnicas e religiosas, como algumas comunidades cristãs.

Tamari (1991) e Hoffman (2000) chamam a atenção para o carácter ideológico da presença de castas na sociedade Mande, já que actualmente vive-se a casta mais no plano do ideal do que no plano prático: os casamentos são por vezes realizados fora do círculo familiar, e o desempenho das profissões também não tem carácter obrigatório. Entretanto, seria a manutenção ideológica da existência primordial dessas castas que garantiria a existência da estrutura social mandinga como a conhecemos. Por outro lado, pensar as castas pelo desempenho de habilidades transmitidas inter-geracionalmente, como o fazem Wright e McNaughton, numa relação de inter-dependência com grupos que consumiriam e

¹⁹ Nesse sentido, os catalisadores da diferença seriam a acção para os nobres, e o discurso para os griots. A reciprocidade e a interdependência entre griots e homens livres é explicitada pela relação existente, muitas vezes, entre uma família griot que tem responsabilidades e ligações ancestrais, e uma família de homens livres ou de nobres (Tang, 2007).

²⁰ *Nyama* é uma palavra mandinga que significa energia de acção, e que é usada como um dos princípios diferenciadores dos grupos de artesãos, que juntamente com os griots, reúnem ferreiros, sapateiros, coureiros, e que são vistos como capazes de transformar a energia de acção presente no universo em algo material ou concreto.

alimentariam sua arte, faria da noção de castas algo um pouco menos limitativo da experiência desses sujeitos.

Um outro grupo de autores, dentre eles Conrad e Frank (1995), sugere o uso da palavra classe para falar sobre esses mesmos grupos, denominados em mandinga como *nyamakalaw*,²¹ dado que foi no período colonial que o “sistema de castas Mande” foi codificado para definir as relações hierárquicas entre diferentes categorias de indivíduos, e que lhes retirava mobilidade social e os tornava apenas receptores passivos da sua tradição (1995: 07).²² Tendo em vista os desdobramentos do uso de categorias como casta sobre o mapa da África contemporânea, os autores passaram a considerar que a existência da hierarquia social não é determinada pela fixidez e pré-definição de relações. Segundo eles,

(T)he highly stratified nature of Mande society is not a figment of outsiders’ imaginations. Notions of inequality and power pervade Mande exegesis of social position among nyamakala groups and vis-à-vis the horonw. Individuals are acutely aware of the social frameworks that structure their relationships with others, but how they define the nature of attendant rights and responsibilities depends on a whole range of factors. The question is not whether social hierarchy exists, but from what perspective the relationships are to be viewed (Conrad *et al.*, 1995: 12).

Os autores criticam a adoção da palavra casta, carregada de um olhar do domínio colonial e informados de outros contextos sociais, para a realidade do Mande porque entendem que casta não é capaz de explicar a ambiguidade contida na exclusão e respeito que outros grupos sentem por esses grupos. A hierarquia e a diferença entre os grupos sociais são vividas desde o surgimento daquela sociedade, quando um homem se colocou em diferença e em relação de interdependência de outro. No momento em que Sunjata torna-se um nobre e Bala Fasseke, seu griot entram numa relação que marcará a nova ordem social do Mande e, em consequência, toda a história daí decorrente.

Em lugar de casta os autores sugerem classe como uma categoria para pensar a composição de grupos formados por linhagens endogâmicas, tendo como foco a sua profissão e as suas especialidades (1995: 01) e por olhar para a presença de diferentes grupos que vivem em diferença e interdependência, gerando uma ambiguidade no sistema de castas que olha

²¹ Um interlocutor definiu *nyamakalaw* como “aqueles que são estrangeiros ou que vêm de fora”.

²² Conrad e Frank ligam a concepção acadêmica de classe à criação de noções de etnicidade que subjaz essa discussão, por perceber tais grupos como estanques e passíveis, e não como estabelecadores de limites dinâmicos e mutáveis. Segundo os autores, no período colonial, havia uma tendência comum para perceber os grupos étnicos de uma maneira circunscrita, como unidades discretas, que eram tipicamente definidos como grupos de pessoas que dividiam um sentido comum de herança social e cultural, reflectida em valores partilhados, língua, linguagem, ocupação, estrutura social e ideologia. Implícita nessa definição está a noção de que componentes como a estrutura social e a ideologia são elementos sociais reconhecíveis e distinguíveis que habilitam a diferenciação entre um grupo étnico e outro (1995: 11).

pela interdição ou evitação entre grupos. Entretanto, o uso da palavra classe também tem uma carga que pode ser lida à luz de problemáticas ocidentais. No pensamento social europeu, como nos lembra Strathern (2005),²³ o surgimento da burguesia modificou a noção de classe e, se ela esteve constantemente ligada ao estatuto económico e aos grupos sociais, e a ideia de família lhe era intrínseca (classificada ou enquadrada de acordo com suas posses financeiras), na transição para a sociedade capitalista, a família deixa de ser o seu principal modelo. Com o aparecimento de novas classes sociais, o próprio conceito de classe acaba por fixar determinadas organizações na estrutura social, ao passo que (pelo menos ideologicamente) o indivíduo ganharia maior mobilidade e passaria a circular por diferentes esferas da sociedade.

Tomar os griots como membros de uma classe social baseada num saber profissional flexibiliza o olhar para o trânsito desses indivíduos por várias instâncias da sociedade, negociando o seu capital social com outras classes sociais, reposicionando a família como uma fonte de conhecimento e ligando o exercício da *djaliá* ao contexto contemporâneo em que vivem. Nesse sentido, classe reforçaria o parentesco como um lugar de criação de relações, como um meio de produzir conhecimento e gerar capital social.²⁴

As relações de produção, tal como definidas por Descola (2012), ajudariam a pensar sobre a interdependência que existiria entre griots e outros grupos ou indivíduos (já que actualmente não estamos a falar apenas de uma relação *nyamakala-horon*, mas também de serviços prestados a políticos, empresários, astrólogos e todo o tipo de pessoas que paguem pela sua música ou que com eles entrem numa relação de interdependência), já que essa outra categoria de pessoas (de homens livres, de régulos) é o par essencial para entendermos a manutenção de uma identidade na diferença, como fazem os griots.

Produzir, para Descola (2012), é uma maneira de criar relações assimétricas e díspares entre sujeitos que não são substituíveis entre si, e manter conexões hierárquicas entre eles, obedecendo as suas ligações genéticas (de produção), espaciais (de protecção) e temporais (de transmissão) e sua posição nessa mesma hierarquia. Essas relações, diz Descola:

²³ Segundo Strathern, classe surgiu adjunta e simultaneamente divergente de parentesco, se tomada pela sua relação ao domínio da acção e do pensamento. É no momento da separação das casas de família e na diminuição dos conjuntos familiares para núcleos que tomavam suas relações por sangue, que vemos o modo como as conexões são redimensionadas e classe social passa a outro domínio da vida social e da acção do sujeito.

²⁴ Em Strathern, os laços de parentesco são diacríticos da propriedade intelectual e os papéis familiares dialogam com as noções de autoria e direitos autorais, o que dá vazão a uma dimensão da discussão da arte da *djaliá* voltada para a sua autenticidade e legitimidade fundadas sobre a família e a sua “origem”. Assim, a necessidade de garantir os seus direitos sobre essa forma de arte endossariam práticas dirigidas à produção de parentes que dessem continuidade à preservação e propagação de sua riqueza musical e artística.

(...) are always univocal and operate between terms set in a hierarchy. This is particularly clear in the case of production. The genetic antecedence of a producer over his product does not allow the latter, in return, to produce its producer (even if it may help to support him), and this places the product in a situation of dependence vis-à-vis the entity to which it owes its existence, at least initially. Marx dispels any doubt about the matter. Production is both a relationship that humans weave among themselves according to well-defined forms in order to procure jointly their means of existence (the relations of production); and it is also a specific relationship to an object that one creates for a particular purpose (2012: 457).

Nesse sentido, podemos pensar as relações que os griots estabelecem entre si e com o seu conhecimento, uma vez que, são os griots que mantêm viva na memória social e colectiva, os feitos, a história e os eventos importantes que marcam a passagem do indivíduo pela vida. A interdependência entre produção e consumo é vital para a manutenção desses grupos, pois há que se manter aquele que produz para se manter vivo aquele que consome, contribuindo para a criação de um corpo e das condições de subsistência dos sujeitos que as produzem. Essa lógica de mutualidade faz com que a diferença se crie mesmo no interior de uma relação e não venha de uma condição exterior, e faz dela algo inato ao sistema (Descola, 2012), o que é paradigmático nas narrativas em torno do mito fundacional do griot, em que ele surge como actor social em simultâneo ao *mansa* (rei), num evento liminar que faz nascer a sociedade mande tal como hoje a conhecemos (ver Niane, 1960; Zemp 1966; Conde, 1974; Waldman, 1997/98; Austen, 1999; Belcher, 1999; Moraes Farias, 2004; Hale, 2007).²⁵

Num estudo já antigo, mas que continua a ser uma referência obrigatória para os estudos da sociedade mandinga, A. Conde (1974) sustentava que a “família” é a base da organização social tradicional mandinga e, por sua vez, o facto de algumas estarem ligadas a um ofício – como é o caso dos griots ou dos ferreiros – implica a associação da palavra casta a essa problemática. Mais recentemente, Hoffman (2000) afirmou que, para o contexto das sociedades Mande, casta é um modo de falar sobre diferentes categorias de pessoas, já que não existe qualquer sinónimo para este termo na língua Mandinga. A opção da literatura por essa palavra deve-se à inserção num quadro analítico mais amplo, que tenta abarcar as sociedades organizadas hierarquicamente e que seguem determinados valores, como a endogamia e a especialização profissional.

Dada a imprecisão do conceito para a compreensão da sociedade mandinga, e para o meu trabalho de campo, volto-me para a leitura do parentesco proposta por Strathern, i.e., de o vermos pela lente das relações e de como essas conformam a noção de castas ou classes, ou melhor dizendo, de um grupo de pessoas orientado para a prática de uma mesma profissão,

²⁵ Sobre o surgimento da sociedade Mande e da relação entre Sunjata Keita e Bala Fasseke, ver Moraes Farias (2004).

transmitida hereditariamente. Famílias e parentes são relações que seguem leis e morais, e que criam um fundo de transmissão de conhecimento acerca do real. O modo como os griots conjugam tais relações com determinadas categorias de pessoas – sintetizadas pelas castas ou classe, é guia deste capítulo.

A pessoa e seu nome

A noção de pessoa entre os Malinké e os Bambara é-nos apresentada por Cissé (1993) e Ba (1993) como uma teoria bastante complexa e simultaneamente elucidativa. Segundo estes autores, a pessoa é concebida a partir do conjunto de elementos que vão desde o cordão umbilical, a placenta e o sangue, como os órgãos, os ossos, os nervos e a alma. No terreno não desenvolvi questionamentos acerca da concepção do corpo e da pessoa no sentido que estes autores a desenham, porém, o que constantemente me era reiterado era a concepção sobre o corpo apto para a performance e para o desempenho da arte do griot, o que tornava um corpo num corpo griot, e a força que as relações (para além das ligações biológicas) tinham sobre essa identidade e, conseqüentemente, sobre a sua arte e que, de alguma maneira, é tangencial à concepção defendida por estes autores.

O nascimento de uma criança significa que uma vida é encarnada na terra, e a essa vida deve dar-se um nome, através do baptismo, que a definirá enquanto indivíduo situando-o na comunidade (Ba, 1993: 184). Ainda de acordo com Hampaté Ba, o desenvolvimento físico é marcado pelo crescimento do corpo e, a cada etapa, há um ritual de iniciação com o objectivo de dar à pessoa psíquica atributos morais e mentais que a ajudam na sua realização enquanto indivíduo total. A mãe representa uma grande influência nessa fase, desde o nascimento até a chegada da vida adulta (*ibid*). Estas diferentes etapas posicionam o indivíduo no interior do colectivo, e apresenta inúmeras ligações com o que se entende como família, que será responsável pela sua honra (que o indivíduo tem obrigação moral de manter).

Assim, como Johnson (2002) nos mostra, e que veremos em seguida, a par do leite materno e do sangue estão associados às heranças maternas e paternas, os nomes clânicos, os nomes muçulmanos e os nomes “*bono*”, e todos são poderosos transformadores identitários e de destinos das crianças.²⁶ Já descrevera Silva (1969) que o parentesco mandinga resulta não

²⁶ Nomes *bono* são nomes escolhidos de modo a enganar os *irans*, como são chamados espíritos da terra ou espíritos que andam junto das pessoas com o intuito de lhes cobrar qualquer coisa de valor. São principalmente escolhidos por aqueles que tiveram muitos abortos ou mortes precoces de outros filhos. São nomes escolhidos de maneira a que, pelo seu carácter depreciativo ou hiperbólico, retire a vontade do *iran* de tomar aquela criança de sua mãe. Os nomes muçulmanos são nomes especialmente escolhidos como primeiro nome da criança e que são retirados do Corão, como Mamadu, Idrissa,

somente da relação biológica, pela transmissão do sangue, a que Johnson (2002) também somou a amamentação, como também de uma relação social e do reconhecimento do seu estatuto, que são representados pelo seu nome de família. Portanto, o prestígio de um griot deve-se ao modo como a genealogia é valorizada, no sentido em que a pessoa está associada à família em que nasceu e seus valores são dados, como noutras relações de parentesco, pelo que ele herdou, o que lhe foi transmitido, o que o nutriu e assim por diante (Leach, 2009). Embora nem todos os griots sejam tidos como iguais, e haja uma valorização de cada um de acordo com sua trajetória, os nomes de família avivam a força de uma espécie de *pedigree* (*ibid*) e da valorização do que seria a transmissão da essência da pessoa.²⁷

A transmissão dos nomes é um dos mecanismos de um sistema generativo de pessoas, que é a base de uma estrutura de ligação entre indivíduos, e que faz deles parentes. Os nomes são parte intrínseca da constituição da pessoa, como Mauss (2003a) também o dissera no seu ensaio de 1938 sobre a noção de pessoa e de eu, como uma categoria do espírito humano. Nas suas palavras:

o que está em jogo em tudo isso é portanto mais do que o prestígio e a autoridade do chefe e do clã, é a existência mesma destes e dos antepassados que se reencarnam nos detentores de tal direito, que revivem no corpo dos que carregam seus nomes, cuja perpetuidade é garantida pelo ritual em todas as suas fases. A perpetuidade das coisas e das almas só é garantida pela perpetuidade dos nomes dos indivíduos, das pessoas. Estas agem apenas como representantes e, inversamente, são responsáveis por todo o seu clã, suas famílias, suas tribos (2003: 377).

Entre os mandingas e, portanto, também entre os griots, os nomes são passados patrilinearmente (Conde, 1974) e são conformadores da pessoa e do seu lugar no mundo (Cissé, 1993). Ao nome atrelam-se os ritos e crenças, e são o que as pessoas deixam no mundo, sob a forma de herança, fama ou honra. Além disso, baptizar uma criança com o nome de outra pessoa é também desejar que ela venha a desenvolver a personalidade ou o talento daquele determinado indivíduo (*ibid*). Diz-se que tal criança não apenas irá partilhar do nome com a outra pessoa, mas também irá apresentar os mesmos traços de personalidade e o modo de agir no mundo. O nome é celebrado com o baptismo ou *rapa*, palavra em kriol para o acto de raspar a cabeça do bebé.

Fatumata, Hawa, entre outros, e são considerados a garantia de criar um “bom muçulmano”, como mostram o pagamento da dívida paterna para com o seu filho no momento do seu baptizado (ver Johnson, 2002).

²⁷ A genealogia ocupa um lugar central na cultura mandinga estando o ofício do griot a ela associado, já que uma das suas funções performativas mais conhecidas é a de louvar nomes que protagonizariam acções heróicas para a sociedade. A história do Mande é contada também por feitos de homens que terão deixado o seu legado às gerações que herdaram o seu nome, numa espécie de mimese garantida pela relação familiar.

Podemos assim argumentar que a pessoa nomeada torna-se “uma consciência e uma categoria” (Mauss, 2003a: 393) no momento em que assume tanto uma ligação individualizada com um sujeito anterior a ele, como também adquire uma moralidade e uma história, já de certo modo sedimentadas. E, nesse sentido, vemos a força da genealogia no presente de cada sujeito, na medida em que eles agem perante essa dimensão e qualidade que os compõe, mas também que os ultrapassa. Assim, uma família mandinga é reconhecida pelo seu apelido que, não obstante, anuncia a sua ancestralidade e origem, a sua posição na estrutura social e o seu ofício hereditário.

Não há forma de escapar a trazer, pelo menos, parte da reflexão sobre as castas para esta discussão, uma vez que está ligada à fundação das famílias e tem repercussão na forma como se tem pensado a problemática da *djaliá* e da vivência da identidade griot entre os mandingas da Guiné-Bissau. A *djaliá* é uma forma de arte passada hereditariamente. A noção de que o “dom” é passado pelo sangue foi um indício revelado nas várias conversas no terreno, uma vez que há um consenso de que ser griot está no corpo, está na pele, ou de que se se é griot é porque se aprendeu e se herdou do seu pai, da sua mãe, dos seus avós e dos seus tios. Se se é griot é porque se nasceu assim, e se se nasceu assim é porque o seu pai e a sua mãe assim também o eram.

As relações de parentesco estão presentes na trajectória artística de todos os griots com quem me cruzei durante a investigação para esta tese. Ao entrar nas rotinas destas pessoas, apercebi-me que o que antes considerava famílias diferentes, dados os seus patronímicos serem também eles diferentes, era falacioso, na medida em que pessoas com diferentes apelidos e oriundas de diferentes localidades se identificavam como parentes umas das outras. A percepção de que “*a nos i tudu familia*” (ou de que são todos parte de uma mesma família) revela que, pelo menos na forma como a expressavam para uma estranha, todos aqueles que eu encontrei sob a identidade griot partilhavam uma mesma história e uma mesma ancestralidade.

Os seus apelidos ou, por outras palavras, os seus nomes clânicos, apelavam à história das suas famílias e dos seus ancestrais, o que, para Johnson (2002), são definidores de aspectos aparentemente dados e fixos da pessoa social no momento do nascimento de um indivíduo. A importância quotidiana dos apelidos é tal que são invocados nos cumprimentos diários, o que, de certo modo, chama constantemente à atenção sobre a posição social de uns em relação aos outros, e sobre o seu modo de interacção (Johnson, 2002).

Hopkins (1971) e Schaffer e Cooper (1987) admitem que, entre os mandingas, os clãs são compostos por pessoas que partilham o mesmo nome de família e que se entendem como

parentes, mesmo que a sua ancestralidade não possa ser fielmente traçada. A ancestralidade comum dessas pessoas é entretanto refeita, o que nos leva aos primórdios do Império do Mande, sendo essa uma das razões pelas quais os griots se consideram uma mesma família. A história de ligação dessas famílias ao Mande parece surgir como o elemento aglutinador, atribuindo coerência a essa ligação e relação a outro qualquer grupo social, assim como a casarem-se entre si, mais do que com pessoas de fora das “famílias” de patronímico griot.

Entremos então na conexão entre clã e casta, uma vez que, no momento em que olhamos para a ancestralidade clânica, é a história da casta dos griots que entra em cena. Baseada numa extensa investigação histórica, Tamari (1991) afirma que as castas surgiram entre os Mande no século XIII. Tal como Moraes Farias (2004), a autora argumenta que uma das possíveis origens da noção de castas como uma categoria social entre os Mandingas terá nascido com a guerra entre mandingas e sosso, consolidada com a vitória de Sunjata Keita sobre Sumaoro Kante.

O épico é uma fonte de conhecimento que os próprios griots cultivam sobre si, e aparece por entre as narrativas e conversas como uma forma de construir um mapa geográfico e identitário, que funda uma linha de acção para dar continuidade a uma identidade, mantendo o passado vivo no presente. No épico que conta a fundação da *djaliá*, a ancestralidade griot é atribuída a Bala Fasseke, que nas palavras de um griot com quem conversava uma tarde no Rossio em Lisboa “foi o primeiro. Ele é a origem de nós todos”, ao que os outros presentes acenavam com a cabeça em concordância.²⁸ Ao fundar a *djaliá*, Fasseke deu início a um rol de pessoas que receberam este ofício através do nascimento e que entretanto, na sua perpetuação, teriam de considerar alguns detalhes de cunho social, como os casamentos e os processos de transmissão do conhecimento.

A ancestralidade é traçada longe no tempo, ligando o presente a um “pai-fundador”. Bala Fasseke é entendido como aquele que esteve ao lado de Sunjata no momento de fundação da sociedade Mandinga. Bala Fasseke é o que está no limite de um grande contínuo

²⁸ Bala Fasseké foi o griot de Sunjata, que aprendeu os segredos do *balafon*, retirando através deste o poder das mãos de Sumaoro Kanté, rei do Sosso e conquistando a autonomia do reino mandinga, mais tarde transformado em Império. Numa das várias versões da sua história, contada por Sadji (1983), foi ele, aquando da despedida de Sunjata de todos aqueles que o acompanhavam, quem disse que, muito embora ele viesse a morrer, não poderia levar consigo, a função de griot nem os seus instrumentos, preservando assim, o seu ofício que também viria a ser o dos seus descendentes. Mais ainda, o surgimento de Bala Fasseke e do seu ofício surgem de um evento fundamental, em que Bala Fasseké é apresentado como o irmão mais novo de um outro homem, este, algumas vezes apresentado como Sunjata Keita. Como veremos mais adiante, a separação entre os dois, um nobre guerreiro e um griot, acontece após um episódio em que o mais novo é salvo de morrer de fome comendo da própria carne e tendo contacto com o sangue do mais velho. Em retribuição, ele passa a ser o responsável pela comunicação da sua glória e heroicidade perante o mundo (Zemp, 1964; Panneton, 1987; Hale, 2007).

de parentes e, seguindo a sugestão de Edwards e Strathern (2000), poderia ser entendido como um “parente-chave” que permite a ligação com o passado.

No espaço transnacional entre Lisboa e a Guiné-Bissau, esse retorno à história e à religião, em busca das origens em Surakata, o griot de Mohamed, é uma via de fortalecimento dos laços entre essas pessoas e de construção da sua diferença em relação aos outros guineenses. Os nomes, por sua vez, também determinam alguns dos limites que separam o “nós” e os “outros”, e essa fronteira é estabelecida, em grande medida, pelo parentesco. O que é “nosso” e o que é dos “outros” é também dado considerando quão longínquo se define o parentesco (uma vez que buscam sua ancestralidade na história), marcando aqui a sua legitimidade enquanto grupo constitutivo da tradição mande. Como nos dizem Edwards e Strathern, os limites são postos pelo quão longe se quer fazer, ter ou ver legitimadas as conexões que fazem uma família ou uma comunidade (2000: 159).²⁹

“Comunidade” é um termo adotado por Edwards e Strathern, e que aqui corroboro no sentido de entender de que modo ao criar ligações entre pessoas e grupos de pessoas se está a criar redes, cujo poder narrativo as torna coesas e íntegras em torno de uma prática e uma identidade. Ao mesmo tempo, é a prática da arte e o modo como a entendem, a partir do circuito familiar, que parece manter em comunidade, ou em rede, pessoas com opções tão diferentes em termos de dedicação à *djaliá*. Mais uma vez, é no seio familiar que lhe são não só transmitidos, mas também onde têm a possibilidade de refinar os seus conhecimentos para a *djaliá* e para sua prática musical, procurando novos e velhos acordes, temas e sonoridades.

Além disso, é a interligação entre material e imaterial, entre discurso e prática, que consolida a própria rede, aqui entendida como uma manta de relações entre pessoas, bem como os efeitos causados pelos veículos mobilizados para transportar mensagens, e pelas passagens e traduções resultantes que co-mobilizam fenómenos de diferentes ordens (Edwards *et al.*, 2000: 162). Nesse sentido, entre *djaliá* e griots, narrativas e vivências, as pessoas vão construindo as relações entre si, no presente e no passado, enquanto grupo de reprodução social e enquanto uma “trupe de performance” (Tang, 2007), integrando novas formas de convivência e de arranjos e acordos sociais proporcionados pela história do Mande, pelo Islão, pela sociedade guineense ou pela diáspora. Na base de tudo isto surge a ideia de família.

Parece-me que é no alinhavo das noções de família, clã, casta e classe que ocorrem as relações entre os sujeitos, e através das quais se justificam muitas das responsabilidades que

²⁹ Família e comunidade são conceitos trabalhados em conjunto pelas duas autoras no seu pequeno artigo “Including our own” (2000).

uns têm para com os outros. Basta uma pequena visita a um concerto para vermos como as pessoas se articulam de acordo com uma lógica de relações dada pelo parentesco. Num dos primeiros concertos a que assisti em Lisboa, organizado para a promoção do disco de N'dara Sumano, na ZDB, uma sala de concertos “alternativos” localizada no Bairro Alto, tive o prazer de ser acompanhada por dois griots. A abertura do concerto foi feita por Fatu Canuté, uma griotte que nunca cheguei a conhecer pessoalmente devido ao seu falecimento prematuro. Depois de sua música, foi a vez de N'dara, artista da noite, que era acompanhada por músicos da sua família, de apelido Sumano e Galissa. Durante o concerto, os dois sobrinhos Djabatés, sentados na plateia, foram logo chamados a participar assim como outros familiares que assistiam.

Meses depois, quando cheguei a Bissau, uma das primeiras famílias que fui visitar foi a dos Sumano, já que N'dara voltara naquele momento à Guiné-Bissau e iniciar a a promoção do seu disco. Naquela semana, a família veio especialmente de Gabu, Sonaco, Bafatá e Tabato a Bissau. Nos dias que antecederam o concerto, estavam quase todos acomodados numa *moransada* família no bairro do Quelele.³⁰ O concerto na Lenox, quase um ano depois, teve novamente a abertura de um Canuté e, desta vez, quem abriu a noite foi Baba e Sambala, acompanhados de Djonsaba, sua irmã mais nova, vinda de Bafatá. Os músicos que naquela noite formavam a banda de N'dara eram da família Sumano, Galissa, Sissoko, Djabaté e Kouyaté.

Como aos poucos me foi sendo ensinado, a presença de todos os familiares obedece a regras de co-implicação que estão no cerne das obrigações entre parentes. Co-implicação, no pensamento de Strathern, é uma qualidade dada de antemão pelas relações. Quando co-implicados os sujeitos não precisam forçar elementos que os conectem, mas entendem que as relações são inerentes ao modo como as entidades do mundo que habitam são classificadas, e como são também uma pré-condição das suas existências (2005: 42).

Uma das ideias fundamentais por detrás disto é uma espécie de ética familiar, que quando um griot sobe ao palco, deve dar também oportunidade aos outros, porque tal faz parte de uma empreitada para o crescimento conjunto. Como se quando um “abrisse caminho”, não o estivesse a fazer sozinho, mas também levando os seus iguais consigo.³¹

³⁰ Em kriol, *moransa* refere-se a um conjunto de casas que pertencem a um grupo familiar específico, composto por pequenos núcleos familiares, denominados *fogons* (fogões).

³¹ Variantes desta percepção acontecem também noutras situações como, por exemplo, quando um grupo vai a uma festa ou celebração e leva consigo griots mais novos e inexperientes. Durante o evento, é-lhes dada oportunidade de tocar, cantar e entrar em contacto com a performance do grupo.

Mais uma vez, o indivíduo é invadido pela sua pertença ao colectivo, o qual não apenas deve reconhecer, mas honrar e esse colectivo é entendido como família.

Nos eventos aos quais assisti, as pessoas eram apresentadas pelos seus nomes próprios e faziam sempre menção ao grau de parentesco que as ligava (primos, irmãos, sobrinhos, pais, filhos, mães). Entretanto, essa forma de se relacionarem abrevia o modo como elas são depois explicadas, como se dentro de cada uma dessas categorias estivessem presentes diferentes qualidades que são específicas do papel de pais, irmãos, primos, tios e sobrinhos.

Islão e identidade religiosa: uma outra dimensão da identidade mandinga

Se a atenção ao debate da classificação dos grupos *nyamakalaw* e às famílias griots dentro da sociedade mandinga se deve à ligação genealógica com Bala Fasseke e com a divisão original entre o bardo e seu patrão, uma outra dimensão deve ser levada em consideração. Como já foi dito, a identidade mandinga e, portanto, também a identidade griot não podem ser pensadas em separado da esfera religiosa.

Se os Mandinga, como já dito na introdução desta tese, representam 13% da população guineense, em Portugal, dados do SEF – Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF, 2013) contam um total de 17.759 guineenses, colocando-se como a sexta comunidade imigrante mais representativa no país (4,3% do total).³² Na Grande Lisboa, vivem cerca de 11.696 guineenses. Contudo, não existe um perfil traçado para os grupos étnicos presentes nos guineenses residentes em Portugal e, de acordo com Machado (1998; ver também Johnson, 2007), os Mandinga, ao lado dos Fula e dos Biafada, há mais de uma década representavam cerca de 22% desta população, e também perfazia o total da população guineense muçulmana no país.

Há duas características que diferenciam este grupo muçulmano de outros guineenses presentes em Portugal: a primeira é a migração mais recente, incluídos num fluxo vindo a partir dos anos 1990; e a segunda característica, a migração quase directa a partir das zonas rurais para Lisboa (Machado, 1998; Johnson, 2007). Como percebeu Johnson (2002, 2006, 2007), esses diacríticos são importantes na medida em que têm influência directa sobre as práticas rituais, continuadas ou não em Portugal, uma vez que associam o sentimento de *homeland* e de identidade aos costumes mandingas e à vida na *tabanka*.

Johnson (2002, 2006) argumenta que a identidade mandinga vive na confluência e na tensão constante entre as suas dimensões étnica e religiosa, e não por acaso, portanto, é

³² Houve entretanto uma diminuição destes número entre 2011 e 2012, como nos mostram os dados recentes do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF, 2013).

importante reflectir sobre o uso corrente da expressão mandinguização, para se referir a pessoas que se converteram ao Islão na zona leste da Guiné-Bissau. Ao se converter, aquela pessoa “virou” mandinga (ver Dias, 2005). Dias (2005) mostra como a história da conversão ao Islão na região do Kaabu (que faz parte da região da Senegâmbia histórica) aconteceu na segunda metade do século XIX e foi de tal maneira avassaladora, que os novos fiéis passaram a considerar-se um dos primeiros muçulmanos naquele território, mascarando ou invisibilizando as suas crenças e práticas religiosas animistas. Além disso, o convívio entre Fulas e Mandingas na região, marcado pela adoção da mesma religião, é por ela também configurado e, apesar de as pessoas se identificarem a partir das suas pertenças étnicas, entendem-se como próximas devido à religião.

Launay e Miran (2000) mostram que as práticas de classificação dos povos das colónias pelos administradores franceses se fizeram a partir desses dois eixos (etnicidade e religião) e que, embora parecessem diametralmente opostos (dado a pseudo-fixidez da etnicidade e da fluidez religiosa), deram vida a outras dinâmicas. Enquanto a etnicidade faz parte de um sistema de conhecimento colonial acerca das sociedades que ocupavam os seus territórios, a religião, e em especial o Islão, é paralela e constitui um importante elemento de afirmação identitária. Etnicidade e religião entretanto, foram rapidamente conectadas por diferentes sociedades africanas, e tomadas como parte “essencial” das suas identidades e, embora com origens díspares, essas categorias vieram representar os idiomas primários da construção identitária e da formação de comunidade.

O Islão foi associado com categorias étnicas específicas, como no caso dos Malinke e dos Dioula que, muito embora fossem inicialmente criações do colonialismo francês, acabaram por tomar uma dinâmica própria e independente do controle colonial (Launay e Miran, 2000). Há, portanto, uma confluência e uma tensão que tornam etnicidade e religião o mesmo e, simultaneamente, duas esferas de identificação diferentes, uma vez que a prática do Islão não pode ser entendida apenas dentro dos limites da vida de um grupo étnico, e está ligada a uma comunidade mais extensa, seja no contexto da África Ocidental seja no Islão global, a *umma* (ver Dias, 2005, 2007).

Launay e Miran (2000) mostram-nos como, nas primeiras pesquisas realizadas pelos agentes coloniais na Côte d’Ivoire, a população mande era equacionada com a população muçulmana, apesar do número de convertidos ao Islão não confirmar tal afirmação. A heterogeneidade da sociedade mande sofreu uma pressão para uma padronização, uma vez que o mande era a língua franca das trocas comerciais no norte do país, e que era levada a cabo por uma pequena parcela da população mande, os chamados *mande mory*, especializados

no comércio e/ou na profetização do Islão.³³ O facto de serem hegemónicos no norte do país, e de conformarem identidade étnica e religiosa, com práticas de oração, jejum, proibições, valores e morais, fez com que essa maneira de viver a religião fosse entendida como equivalente a ser mande, muito embora, outros mandes e outros muçulmanos noutras partes do país não a praticassem dessa mesma forma.

O mesmo podemos averiguar nos registos feitos durante o período colonial na Guiné-Bissau. António Carreira (ver Cardoso, 2003), na década de 1960, previa uma mandinguização da sociedade guineense, tendo por base o poder económico e a organização política desse grupo, numa época em que os mandingas-mouros (equivalente aos *mande mory*) também tinham grande poder de conversão sobre outros mandingas e outros grupos étnicos na região da Gâmbia e Casamance.

A conversão ao Islão de diferentes populações na Guiné-Bissau é notória na segunda metade do século XIX, onde se nota uma conversão em massa de pessoas fulas, biafadas, mandingas e sociedades historicamente classificadas como mandinguizadas, muito embora o Islão estivesse presente na região da Senegâmbia desde os séculos XII e XIII, o mesmo período da invasão dos povos Mande vindos do interior (Cardoso, 2013). Além disso, na Guiné-Bissau é notória a acção dos fulas como agentes de conversão das populações locais ao islamismo, travando guerras santas com os mandingas antigos “donos do chão” da zona leste do país e com outros grupos biafadas e nalus.³⁴ Apesar da conversão massiva ter ocorrido no século XIX, havia pequenos povoados mandingas que praticavam o Islão desde a entrada dos grupos Mande na Senegâmbia e desses grupos mandingas muçulmanos, que também travaram um esforço de islamização doutros grupos desde o século XVI.

Para além disso, apesar de nascida de uma relação que apenas faz sentido dentro da lógica e dos termos dos sistemas de conhecimento coloniais, a equação entre identidade étnica e identidade religiosa assume uma dinâmica própria que passa, mais tarde, a integrar o estado pós-colonial (Launay e Miran, 2000). No contexto pós-colonial, a relação entre etnicidade e religião reconfigura-se e passa a responder a imposições e demandas de determinados grupos no poder, apresentando diferentes posicionamentos de determinados grupos, em especial de

³³ Much more generally, *mory* were all those persons who, by their hereditary membership in certain lineages, were expected to conform rigorously to Sunni standards of piety: regular prayer five times daily, fasting during the month of Ramadan, abstinence from forbidden foods and alcoholic beverages, etc. Such standards of piety were the hallmark of Muslim identity in the trading networks of which many Mande were integrated; specialized trading lineages, as well as scholarly ones, were generally of *mory* status (Launay e Miran, 2000: 04).

³⁴ A expressão donos do chão vem do kriol, em que se faz menção àqueles que ocupam primeiramente uma determinada região e ali cultuam seus espíritos e antepassados.

grupos etários, em relação à equação entre identidade étnica e identidade religiosa, dados os novos contextos políticos e sociais, como o aumento da migração rural-urbana, uma maior aproximação aos centros do poder religioso, com as peregrinações a Meca e um maior protagonismo político de muçulmanos.

Na Guiné-Bissau, argumenta Cardoso (2003), o Islão teve uma grande força expansiva e ocupou espaços onde o Estado parecia falhar, como no provimento da educação básica. Historicamente, as lideranças muçulmanas associaram-se aos representantes do poder político, chegando mesmo a beneficiarem dessa ligação durante as décadas de 1980 e 1990 através de um subsídio do governo para a realização de viagens a Meca, e apoio para a construção de escolas e mesquitas que se multiplicaram por todo o país. Com isso, muitos indivíduos de grupos tradicionalmente animistas converteram-se ao Islão modificando e complexificando as relações interétnicas guineenses.

A heterogeneidade do Islão torna-o difícil de analisar enquanto um todo, esforço que foi engendrado por Gilsenan (2005) de uma maneira bastante particular, mostrando os pontos em comum de uma cultura e uma prática religiosa extremamente diversificada, para sugerir que aquilo que é considerado como ser muçulmano pelos seus praticantes está situado na vida e no desenvolvimento da sua própria sociedade, não havendo portanto tal coisa como um Islão único. Asad (1986), em resposta a Gilsenan, diz que apesar de sua sensibilidade sociológica e antropológica, a sua constatação não dá conta da problemática ligada à existência de uma ideia de Islão único que sustenta a sua prática religiosa por diferentes grupos.

Heterogéneo ou não, o Islão parece sustentar-se sobre práticas fundamentais que marcam a relação com Allah, considerado o Deus único. De acordo com Gilsenan (2005), a recitação das palavras do Profeta (feitas com a leitura do Corão) é a fonte daquilo que se entende como a comunidade islâmica, a *umma*, e a concepção e a experiência comum da Palavra na “oração, no estudo do Corão, nos talismãs, no canto dos versos sagrados, nos rituais Sufi de recordação, na adivinhação, na etiqueta social e muitas outras maneiras”, que estão na raiz do que é ser muçulmano (Gilsenan, 2005: 16).

Não se tratando esta tese de uma análise e discussão da condição muçulmana dos griots, não enveredarei por aspectos que talvez fossem considerados importantes, como por exemplo, o envolvimento nas escolas *arabi* ou de *maraboutagem* que, de facto, muitos dos meus interlocutores frequentaram. A presença do Islão nas discussões restringe-se a mostrar como os griots experienciam a sua identidade religiosa no plano da sua arte, e em que medida estes são aspectos compatíveis. Para tal, alinho-me a Gilsenan (2005) e ao modo como

podemos perceber a vivência da religião, a partir de diferentes aspectos do quotidiano, das roupas às formas de reverência aos mais velhos, até à consulta aos mouros e a frequência às orações. É a religião integrada na vida vivida.

Lembro-me certa vez em Lisboa, quando, após uma entrevista com um griot num restaurante guineense, ele se levanta e, em direcção a dois homens mais velhos que também almoçavam, começa a recitar algumas palavras do Profeta e a falar sobre a importância de um griot guardar aquele conhecimento, tantas vezes pouco valorizado na migração.

Gilsenan (2005) aponta para o poder da cultura oral e a integração de fórmulas sagradas nos discursos do dia-a-dia, que constantemente criam e reforçam estruturas de autoridade presentes na sociedade, como o “poder do pai e da senioridade, as restrições da posição das mulheres, o peso do modelo e do comportamento correcto” (2005: 36). Mais uma vez, apesar da heterogeneidade da experiência islâmica, esses diacríticos permeiam as práticas culturais, as leis e a educação dos grupos muçulmanos. Neste sentido, podemos reflectir sobre o modo como os mandingas se fazem muçulmanos, trazendo a dimensão religiosa para aspectos do seu quotidiano, carregado de valores muçulmanos mesmo em hábitos prosaicos.

Johnson (2007) relata como rapidamente aprendeu que até mesmo as actividades rotineiras, como a amamentação de um recém-nascido, cumprimentar alguém ou cozinhar uma refeição, estão carregadas de sentido religioso. O universo da *djaliá* e do afro-mandinga, por sua vez, não escapa a esse mesmo caminho, mostrando ao seu público a relação intrínseca entre o caminho da música e o caminho da religião, na maneira como são incorporadas na performance valores que são perpetuados nos encontros diários.

Juntamente com Johnson (2002, 2007), argumento que, tanto na Guiné-Bissau como em Portugal, o Islão aparece como uma das principais forças organizadoras da construção da identidade e da experiência quotidiana mandinga. Exemplos disso são os modos como os imigrantes em Lisboa, por exemplo, transformaram espaços marcados por sua história com a Igreja Católica, como o Largo de São Domingos no Rossio, em espaços muçulmanos e mandingas. O Largo tornou-se ponto de encontro de diferentes guineenses e muçulmanos que vão até lá para adquirir comidas e objectos (como a noz de cola, o óleo de palma, a castanha de caju, tecidos, produtos cosméticos, tapetes) como também utilizam espaços improvisados para realizar as orações durante o dia.

Classificando parentes: a organização familiar griot

Carreira (1939) associa a ideia de família mandinga à ligação ancestral e ao território do Mande daquelas pessoas categorizadas como mandingas, vivendo no território da actual

Guiné-Bissau. Os mandingas, segundo Carreira, ter-se-iam diferenciado dos seus pares soninké por se terem convertido ao islamismo antes destes, e se auto-denominarem de acordo com a região que consideravam sua pátria. Seguindo as indicações de Delafosse (1916), ele entende a família mandinga em conjunto com a outras sociedades do antigo Império do Mande, criando assim uma grande “área-cultural”.

Apesar de também aqui argumentar sobre a constituição da família e do sentimento de pertença por ela engendrado, trazendo as referências à ancestralidade e a um território imaginário do Mande, procuro entender o modo como essas ligações estão presentes na organização das pessoas em torno das suas relações, e no modo como essas implicam a classificação de parentes. Durante o meu trabalho de campo, os termos em mandinga, embora eventualmente apenas conteúdo de conversas, eram na maior parte das vezes substituídos por termos equivalentes em kriol, e foi na tradução desses termos que encontrei pistas para desvendar o que está em jogo quando o assunto é a família, que, mais do que posições e papéis fixos de parentesco, apontam para as conexões entre uns e outros.

Posso destacar dentre os termos principais para parentes: *dona*, o patriarca da família e também os ancestrais; *pape/fa/pai*, que tanto indica o biológico como o tio mais velho do lado do pai; *mame/na/mãe*, que indica a genitora biológica; *tio/tio* (que me foi explicado apenas em kriol), aqueles que são irmãos do pai ou da mãe; *ermón/irmãos*, que são do mesmo pai e da mesma mãe ou só da mesma mãe, em que destaca-se o *koto*, o irmão ou irmão mais velho, ou ainda, aqueles da mesma família extensa que formam o grupo de idade, o *djorson*; primos, que são filhos dos irmãos ou irmãs do pai ou da mãe.³⁵

Como em muitas outras sociedades patrilineares, os primos paralelos, ou seja, os filhos dos irmãos do pai e os filhos das irmãs da mãe, são classificados por ego como seus “irmãos”. Os primos cruzados, ou seja, os filhos das irmãs do pai ou dos irmãos da mãe, são classificados como seus “primos” e, portanto, o casamento entre eles é considerado endogamia, mesmo para grupos relativamente fechados como os dos griots.

A explicação acerca dos termos de parentesco indicam relações possíveis ou potenciais. Identificar pais, mãe, irmãos ou tios e primos revelam concepções quanto à relação sanguínea e também de proximidade, como as relações de convivência e de grupos etários. Como veremos mais adiante, os indivíduos articulam-se pela partilha de parentes em comum e pelos laços de sangue entre eles, sendo as diferenças entre cada um desses parentes dadas

³⁵ *Djorson* em kriol significa tanto “linhagem ou série de gerações de uma família; conjunto de ascendentes e de descendentes de uma mesma pessoa; clã (geração)” como “conjunto de pessoas da mesma época” (Scantamburlo 2003:191).

pelas distâncias advindas da partilha de um mesmo pai e/ou mesma mãe, de serem filhos de irmãos consanguíneos, por exemplo.

Ao enveredar pela análise das ligações familiares, deparei-me com uma estrutura que, em geral, se repetia e se centrava sobre a família extensa e que, em alguns aspectos, fora descrita por Silva (1969) e Conde (1974), mas que hoje parece viver dinâmicas que se afastam daquelas descritas pelos autores. Tabato pode ser considerada como um exemplo ao manter na sua organização um homem mais velho ao qual se ligam os seus irmãos, tanto de pai comum como de ambos (pai e mãe comuns), primos (aqueles que são filhos do irmão da mãe ou do pai), filhos, sobrinhos, esposas e todo o tipo de agregados.³⁶ Este modelo de família, tal como presenciamos em Tabato, também se repete entre os Sumano e os Galissa em Gabu, os Sissoko em Sonaco e os Canuté em Bissau e Bafatá, deixando de ser organizados numa *tabanka*, para se organizarem dentro de conjuntos de casas familiares, as *moransas*, localizadas em cidades maiores.

Ao contrário das cidades de Bissau, Bafatá ou Gabu, Tabato reúne um conjunto de *moransas* ocupadas por diferentes famílias extensas, e estas obedecem a uma espécie de conselho de anciãos. A chefia administrativa e pecuniária daquele conjunto de famílias está nas mãos do homem mais velho, amparado por uma espécie de conselho formado por seus irmãos.³⁷ Nos últimos anos houve uma mudança na organização da aldeia e que ainda faz a figura do seu último patriarca ser lembrada por todos. Ba Djabaté é considerado pai de todos aqueles que estiveram no comando de Tabato nos anos seguintes à sua morte, que representou também uma mudança fundamental da organização das casas e das suas economias, pois ele era o responsável pelo resguardo financeiro e pelo bem-estar de todos os moradores do lado mandinga de Tabato. Na sucessão do seu filho mais velho, a maior mudança deu-se com a administração dos *fogons* (fogões), que passaram a ser pelo menos seis, o que significa que a

³⁶ *Tabanka* que está localizada a 12 km de Bafatá, na zona leste do país, e que é conhecida pela sua população ser maioritariamente de griots, apesar de ser dividida em duas metades. A segunda metade é habitada pelos descendentes do régulo fula. Há ainda em Tabato uma família que é tida como de cativos, sendo o patriarca destes o homem mais velho da *tabanka*, mas que não tem a autoridade do patriarca de apelido griot.

³⁷ Embora considerada uma *tabanka* mandinga, Tabato está sob o regulado de um homem fula, que mantém uma certa autoridade sobre os mandingas que ali vivem, como podemos ver na maneira como exerce a sua autoridade nas reuniões na mesquita, em que se fala fula, e nas reuniões sobre assuntos da *tabanka*, como foi a dos preparativos para o Festival de Cultura Tradicional do Balafon, realizado em Março de 2010. Naquela altura, era imprescindível o aval do régulo fula como também de um guia de visitas, que foi preparado para receber a comitiva vinda de Bissau. A casa do régulo antigo estava entre os outros pontos de interesse, como o *polón* (a grande árvore em que está enterrado o patriarca), o mato sagrado, a casa-museu.

administração pecuniária passou a ser feita por um homem responsável por um grupo familiar (esposas, filhos, agregados, irmãos mais novos) e já não pelo chefe da aldeia.

As famílias nucleares e conjugais são organizadas em torno de uma mesma unidade doméstica, ou nos termos bissau-guineenses, em torno de um mesmo *fogon* (fogão), habitada por mais pessoas que a família conjugal (que, em muitos casos, são poligâmicas), integrando também sobrinhos, irmãos mais novos, solteiros e agregados. Tang (2007) entre os *gewel wolof* (homólogos aos griots mandingas) no Senegal, também observou uma situação idêntica, em que a unidade de parentesco era, não a família conjugal, mas a família extensa. Uma casa, portanto, incluía o homem mais velho, sua primeira mulher e seus filhos, como também outros parentes e pessoas com “parentesco fictício” (Tang, 2007: 58).

A família extensa mandinga, segundo Silva (1969), é composta por todos aqueles que estão ligados por sangue e por convivência a um mesmo chefe, geralmente, o homem mais velho da localidade. Dentro dessa família extensa, encontramos famílias elementares, formadas por um marido e sua esposa principal (aquela com quem se casa primeiro), e os filhos dessa união; e famílias compostas, que englobam as outras esposas e seus filhos, e outros que vivam em co-habitação, como adiciona Carreira (1936). Conde (1974) apresenta família extensa e família composta como equivalentes, e como sendo a base tradicional da organização social mandinga.

Conde (1974) atribui à poligamia a divisão de algumas famílias em que os irmãos da mesma geração do ancião (aqueles que são parte do Conselho familiar) tomam a responsabilidade pelas suas famílias nucleares e compostas, provendo os meios de produção para a sua subsistência, como pude observar no caso de Tabato e das *moransas* nos centros urbanos.

A família extensa definir-se-ia em termos patrilineares a partir de um ancestral comum (Carreira, 1936; Silva, 1969; Conde, 1974), em que os filhos permaneceriam no grupo familiar dos seus pais e levariam as suas esposas para lá morar, numa lógica³⁸ de residência virilocal, e as crianças seriam criadas em conjunto e sem distinções, como escreve Carreira (1936) e Jansen e Zobel (1996), formando por conseguinte grupos de idade. Conde (1974) continua explicando que a família extensa vive sob a administração moral e, algumas vezes, pecuniária desse “homem grande” (considerado o ancião do composto familiar), eleito da linhagem patrilinear e passada ao seu irmão imediatamente mais novo ou, no caso da ausência deste, colateralmente ao mais velho da geração seguinte.

³⁸ Salvo casos de divórcio ou outras variantes, em que a mulher volta para sua família e passa a viver na família extensa do seu irmão mais velho.

O homem mais velho é tido como o elo de ligação entre gerações, e quem mantém o passado ainda presente e passível de ser transmitido em forma de história para a geração posterior. O respeito a ele é também o respeito ao seu conhecimento e ao que, na história, o levou até ali e, portanto, quem quer que ocupe a posição de ancião será aquele que detém maior poder de decisão e de actuação sobre a educação dos mais novos (Conde 1974).³⁹

Conde (1974) chama a atenção para a concepção de que a patrilinearidade é responsável pela união “de sangue” da família, que se aproximam das noções de partilha de sangue e de transmissão de património e de herança, centrais na concepção da *djaliá* como uma arte hereditária. Decorre também disso, o modo como parentes são definidos por concepções do corpo e da criação de pessoa.

Dada a prática da poligamia, num casamento há aqueles que são filhos de um mesmo pai e de mães diferentes, e aqueles que são filhos do mesmo pai e da mesma mãe. Além disso, como Conde (1974) sistematiza, em termos classificatórios, pai será também todo o irmão consanguíneo do pai, o que permite por exemplo, que com a morte de um homem, sua esposa seja herdada por algum irmão do morto, e seus filhos passem a ser responsabilidade desse homem.

Na organização familiar muçulmana, a relação inter-geracional é hierarquizada e pensada pela reverência e submissão dos mais jovens aos mais velhos, fonte de conhecimento, moralidade e normatividade social. Os mais novos organizam-se perante os mais velhos para orar e estudar. Em Tabato, todas as noites, crianças e jovens, meninos e meninas, sentavam-se ao redor da fogueira para ler os versos, puxado pelo mais velho deles e que aprendia

³⁹ Neste cenário descrito como exclusivamente masculino, vemos, contudo, algumas mulheres ocuparem o papel de elos geracionais. Entre os Canuté, quando me sentei para ouvir a história da família, a mulher grande ali presente, Hadja Massa, era reverenciada pelo seu filho, considerado o homem grande da família. Quando começamos a conversa, ela irrompeu a cantar e a agradecer em nome da família, acto que marcava seu lugar como detentora da história que seria “dada” aquela tarde. Baba, seu filho mais velho, prestou-lhe uma homenagem enaltecendo o seu lugar no elo entre uma geração de pessoas já falecidas (que, por sua vez, representava a ligação com aqueles da família Canuté que vieram do Mali até à Guiné-Bissau) e a geração de seus filhos e de seus netos. Hadja Massa representa algumas das mulheres que, em decorrência da viuvez e da ausência de homens da sua mesma geração ou dos seus maridos, ocupam um lugar de respeito e deferência pelas gerações mais novas na família extensa. O protagonismo que algumas mulheres vêm passando a ter nas famílias mandingas mostra-nos uma complexificação das esferas do feminino e masculino ao longo da história, mas que mantém os homens nos lugares diferenciados de autoridade familiar. Trabalhos como o de Lucy Durán (2007) focam precisamente o novo protagonismo feminino na *djaliá* do Mali e a criação de novas divas no cenário musical daquele país. É importante contudo ressaltar que, mesmo na presença dessas mulheres, os homens mais velhos ainda detêm poder de decisão sobre determinados assuntos e que, embora, Hajda Massa seja a anciã é o seu filho mais velho quem responde como homem grande em certas ocasiões. Holmer (2009) mostra como as mulheres são importantes para as redes patrilineares, em que a própria ligação entre homens se dá por meio das mulheres.

directamente com o “professor” de Corão da *tabanka*, filho de um *finá*⁴⁰ que se casara com uma griotte e ali fixara residência (sobre essa forma de educação do Corão, ver Dias, 2005). Já nas orações de sexta-feira e por ocasião de festividades, apenas os rapazes se juntam aos homens jovens e grandes. A entrada das mulheres só é permitida às mais velhas.

Gilsenan (2005) refere-se à conexão entre os *sheiks* e os homens jovens, como uma constante nas relações sociais dos grupos muçulmanos, em que os mais novos se juntam e imitam as acções dos mais velhos. É através dos homens jovens que a bênção e a sorte dadas pelas palavras do Profeta chegam às mulheres, mães e irmãs da casa. É também por meio da relação com o *sheik*, neste caso com o *imam* e com o professor de Corão, que os jovens adquirem o conhecimento e a autoridade que os catapultará para a vida adulta, quando poderão casar e ter filhos. O que importa aqui ressaltar é principalmente a linha de transmissão que se faz geracionalmente, e que se liga não só ao exercício da *djaliá*, como também relaciona a organização familiar com o exercício da religiosidade. Nesse sentido, referências a lugares como Tabato, que mantêm uma aura de continuidade com a tradição e com o conhecimento ancestral, são importantes para o entendimento de como se faz uma família griot e muçulmana, uma vez que os rituais e práticas que fazem um griot são também marcados por uma fé e cultura islâmica.

A noção de família entre os griots com quem trabalhei transcendem os laços de sangue, sendo considerados parentes outros griots com quem não necessariamente tenham laços de sangue, e é a casta ou classe que vêm complexificar esta relação (Tang, 2007). Entre as pessoas que encontrei na Guiné-Bissau e em Lisboa, as referências aos laços de parentesco vão para além dos seus patronímicos e das conexões nucleares baseadas em relações sanguíneas. A família é pensada em torno da ideia de serem todos conectados pela prática da *djaliá*, enquanto um ofício hereditário, que não só os une em ocasiões de trabalho, como também permite uma série de arranjos de casamentos e de transmissão de conhecimento entre gerações de diferentes patronímicos.

A patrilinearidade, entretanto, faz parte de um binarismo do pensamento Mande, que nos permite entender os mecanismos de pertença e de trânsito do sujeito entre o lado do pai, *fadenya*, e o lado da mãe, *badenya*. Se o sangue marca o acto de se fazer parente pelo lado do pai, o leite materno marca-o pelo lado da mãe, criando um conjunto de irmãos, por vezes, mais alargado que aqueles nascidos de uma mesma pessoa e de um casamento.

⁴⁰ *Finá*, em kriol, ou *funé* na língua mandinga, é um ofício também passado geracionalmente, em que as pessoas recebem o dom de pregar e cantar as palavras do Corão, pelo que também recebem dinheiro e presentes.

Apresentada como o lugar da criação da pessoa por excelência, meus interlocutores tinham na família o locus da sua identidade, determinada pelos seus antecessores directos e por todas as relações quotidianas que mantêm desde o momento do nascimento, em que é lavado com a água da vizinhança, até à sua morte. Fazer-se parente é uma forma de nomear a relação entre indivíduos dentre as várias relações que são instauradas na experiência do sujeito e no modo como criam sentido do mundo.

A parte de *griotizar* um griot,⁴¹ quando nasce uma criança, os pais têm que pedir água noutra casa, dos vizinhos, pra lavar o corpo do bebê. A primeira água é pedida. É como a janeira (tradição portuguesa de cantar à porta), fazer a janeira. Nós fazemos uma situação assim pro miúdo ser lavado mesmo com aquela água. Depois com aquelas cerimónias, rituais que nós fazemos pro filho poder dedicar mais à profissão dos pais. Se sair desses contextos todos e por mais que o filho não quer cantar, não quer tocar, tem qualquer predominância dessa arte, da família (Braima Galissa, Programa Bem Vindos, RTP África, 24/09/2012).

Lavar o corpo do recém-nascido é um costume que parece extrapolar a condição de griots. São os rituais que se seguem à lavagem que determinam também uma maior ou menor dedicação daquela pessoa em devir à profissão dos pais.⁴² E são também rituais e preparações médicas seguintes que irão priorizar determinados aspectos e qualidades do carácter da criança, com o objectivo de ajudar no sucesso da sua carreira.

Assim, entendo que família e parentesco são performativos, e portanto, algo mais do que aquilo dado pela ordem “natural” da descendência biológica. A performatividade do parentesco, a exemplo da performatividade de género (Butler, 1990), é assumida por Carsten (2000) e Middleton (2000) como um dos maiores contributos dos estudos feministas para os estudos do parentesco. Butler (2003) diz que

Nesse sentido, o género não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de género. Consequentemente, o género mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o género é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do género fora da

⁴¹ A meu entender, *griotizar* um griot faz referência aos rituais e momentos do processo de educação da criança griot, em que ela vai sendo “transformada” em griot, o que é bastante interessante no entendimento de que, apesar de nascido como tal, o indivíduo deve passar e incorporar uma série de outras substâncias e relações que o farão uma ^{pessoa}.

⁴² Sobre a água, Dieterlen (1993) relata uma atitude semelhante entre os Dogon, no Mali. Após os dias de reclusão da mãe com o recém-nascido, é feita nele a ablução, e depois este é levado ao santuário paterno, onde lhe é dada água a beber e revelado o seu nome. A água que ele bebe é aquela de propriedade da família do pai e faz penetrar na criança a essência da sua família. Neste momento, ele deixa de ser impuro e torna-se vivo, integrante do clã do seu pai e parente de placenta de todos os membros do clã. Após esse momento, outros rituais de nomeação e inserção da criança no seio da família se seguirão.

metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A Genealogia da moral*, de que “não há ‘ser’ por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o ‘fazedor’ é uma mera ficção acrescentada à obra – a obra é tudo”. Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmariamos como corolário: não há identidade de género por trás das expressões do género; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (Butler, 2003: 48).

Classificar parentes obedeceria a algumas normas, tais como as descritas por Conde, Silva ou Carreira, mas é também levada a cabo pela performatividade, que escapa às conexões que dão sentido às justificativas e normativas pautadas na biologia. A criação de irmãos e de filhos, dados por uma transmissão de sangue, de leite materno, de água da vizinhança e da atribuição de nomes são, acima de tudo, princípios para a performatividade tanto do parentesco em si, como da identidade que ele atribui.

Escolho aqui dois momentos do meu trabalho de campo que trazem *insights* para pensar as questões em torno da organização das relações de parentesco, o lugar das figuras materna e paterna e a celebração da família no cerne da prática da djaliá: o lançamento do disco dos *Super Camarimba* e a comemoração de dez anos dos *Best Friends*, ambos decorridos em Bissau. No pensamento mande, *badenya* e *fadenya*, ou em português, os parentes do lado da mãe e os parentes do lado do pai, são tomados como duas forças sociais opostas, que fazem o indivíduo e colectivo produzirem novas formas de viver a sociedade “tradicional”.

***Fadenya* e *Badenya*: ligações paternas e maternas**

Bissau, Março de 2011. É chegado o dia do lançamento do disco dos *Super Camarimba* no Centro Cultural Franco-Bissau-Guineense, após uma semana em que todos estão reunidos em Bissau cuidando dos preparativos para o evento: entrevistas nas rádios locais, impressão dos convites, últimos ensaios. No burburinho da ante-sala, está Mutar Djabaté, que viera nesse mesmo dia de Tabato para dar força ao grupo.

Algumas músicas após o início do concerto, Mamadu Baio – um dos líderes e *manager* do grupo – vai até ao microfone e anuncia a presença de Mutar na plateia. O grupo, à excepção do tocador de *kora*, é formado por seus primos e irmãos. Faz-se silêncio.

“Boa noite. Essa é uma grande alegria para todos nós, dos *Super Camarimba*. E nós não podemos esquecer uma coisa muito especial, muito importante para os *Super Camarimba*. Nós temos aqui, nosso pai, Aladji Mutar Djabaté. Uma salva de palma para ele”, Mutar levanta-se timidamente. As pessoas olham-no, aplaudem na sua direcção. “Aladji Mutar. Ele que faz com que *Super Camarimba* esteja aqui. *Super Camarimba* herda desse homem grande muito importante porque é o pai desse grupo. Que sai de nossa *tabanka* para vir estar com o *Super Camarimba*, para vocês verem como pais, não são só as mães, não só as mães, mas os pais às vezes gostam de seus filhos. E a gente tem um pai assim que está aqui e que saiu da *tabanka* e veio sob o sol até chegar aqui ao Centro Cultural Francês para vir acompanhar, para vir estar com

seus filhos, para vir dar aquele calor humano para juntar convosco também. Nossos cumprimentos também vão a vocês, um obrigado por participarem dessa grande alegria do Super Camarimba. Porque hoje é um grande dia. Que a gente foi até o Mali, fazer esse disco no estúdio de Salif Keita, que todo o mundo conhece e graças a ele, a Deus e a nosso pai. Uma salva de palma para ele mais uma vez. Nós guardamos aquilo que nós aprendemos com ele e é isso que nós mostramos para vocês. Muito obrigado.” As palmas e as palavras de Mamadu misturaram-se com o dedilhar do *kora*, do violão, do toque leve no *djembe*. E aos poucos, a música em homenagem a Mutar começou (Excerto do caderno de campo, Bissau, 2011).

O concerto dos Super Camarimba foi marcado pela celebração dos laços de parentesco, enaltecendo o facto de que o grupo em si é formado por irmãos e irmãs, primos e primas, reafirmando a sua ligação a um homem grande comum. A presença de Mutar Djabaté representava a detenção das qualidades herdadas por aqueles jovens, e que daria continuidade no futuro ao legado da “cultura de Tabato”. Mutar Djabaté é hoje o homem grande de Tabato, descendente do fundador da *tabanka* e, como chefe de família, ele é *papesinho* (pai pequeno) das gerações mais jovens, razão pela qual lhe devem respeito e sempre lhe apresentam, a ele e ao Conselho da família, as suas vontades, projectos e ideias.

Aquele concerto celebrava também a aventura empreendida por aqueles jovens para gravarem o seu disco, uma aventura que procurou a ligação às referências históricas e contemporâneas da sua cultura. Durante o concerto, Mamadu explicava à audiência que tinham ido até o Mali, terra dos seus ancestrais, para gravarem o seu disco nos estúdios de Salif Keita, um dos mais respeitados músicos de música mandinga da actualidade. Essa viagem teria sido possível pela confiança que os homens grandes de Tabato tinham neles, e no seu projecto de fazer conhecer a cultura de sua família, abençoando-os a sair nessa aventura.

Em língua mandinga, a patrilinearidade é denominada *fadenya* e designa o grupo de filhos de um mesmo pai (não necessariamente da mesma mãe) e, como afirma Conde (1974), é a base genealógica dos grupos de parentes. Como já havia dito anteriormente, e como ilustra aqui Mutaro Djabaté, designa-se como pai também o patriarca da família extensa, um pai classificatório. Personificando a ligação entre o passado e o presente, o pai é responsável por gerar descendência e por transmitir aos filhos os conhecimentos e os segredos necessários para a prática da *djaliá*.⁴³ Umaro Djabaté refaz o percurso da *fadenya* entre os seus:

Em toda a parte, Djabatekunda sai de um homem chamado Djalikoli. (...) Aquele Djalikoli pariu homem que é chamado Bá Koli. Aquele Bá Koli pariu Budunka.

⁴³ Zoebel e Jansen (1996) trabalham a noção de *fadenya* e da transmissão patrilinear de bens e poderes políticos nas famílias mandingas, mostrando como isso se reflecte na criação de uma rivalidade entre os irmãos mais velhos e os mais novos. A transmissão de poder político colocaria esses irmãos numa posição de rivalidade uns com os outros, dentro do grupo da *fadenya*, fazendo destacar a sua projecção individual e as suas competências enquanto possível liderança daquele grupo.

Budunka tem seu filho chamado Bá Djabaté. Aquele Bá, Djalikoli que é seu nome. Pôs-se o nome de seu ‘*dona*’ (avô) ao filho. (...) Aquele Djalikoli que andou pra nós virmos tocar *balafon* (Umaro Djabaté, Tabato, Março de 2010).

Fadenya traz também um modelo de acção ou um potencial de acção do sujeito na sociedade mandinga, e é, de acordo com Bird e Kendall (1987), uma força centrífuga, ou seja, uma força que provoca a partir de um ponto central um movimento “para fora” desse ponto. Por outras palavras, dentro de um grupo patrilinear, o ancestral cumpre uma função de fixar um ponto, um valor ou uma honra, que na sua força motora, gera desequilíbrio e impulsiona o sujeito na sua trajectória, destacando-se do grupo. Nessa lógica, os mais novos tornam-se responsáveis por trazer a mudança, ao mesmo tempo que, devem manter os seus ancestrais honrados, já que, cabe aos mais velhos cuidar da casa da sua mãe. Numa relação dialéctica com a geração anterior, há uma constante tensão entre manter a continuidade com o passado e trazer inovações, que ao mesmo tempo, não causam fissuras, mas mantém em co-habitação os velhos e novos (Jansen e Zobel, 1996). É o que Mutaro fez, juntamente com os outros grandes, ao encorajar a “nova geração” na sua aventura, apostando que dessa maneira estarão novamente lançando Tabato e a cultura do afro-mandinga para um espaço de reconhecimento.

Os filhos de Bá Djabaté, hoje os grandes de Tabato, contavam-me sobre o desejo do patriarca em manter todas as gerações na *tabanka*, de modo a que a sua arte não se perdesse com a dispersão dos seus filhos. Assim, Bá construiu uma *moransa* em Bafatá, onde ficam os jovens que frequentam o ensino médio, e algumas pessoas que estejam, primordialmente, de passagem ou temporariamente na cidade (seja por motivos de saúde, de trabalho, negócios ou outras razões pessoais).

Não podemos pensar que tais trajectórias sejam cumpridas apenas por homens, casos como os de N’dara Sumano e Sane Djabaté fazem-nos pensar de que modo esse modelo de acção pode vir a ser comprometido nos próximos anos, já que elas também ocupam um lugar tradicionalmente masculino. Sane Djabaté, por sua vez, mantém a sua casa em Bissau, para onde se mudou após casar-se com um homem mancanhe e onde hoje, já separada, mora com os filhos e os filhos do irmão. Ela, juntamente com o irmão com quem vive em Bafatá, ajuda a manter a casa do seu pai em Tabato e em Bissau, todos os dias faz a *djaliá* em cerimónias de casamento, baptizado, *choro* e *gamus*⁴⁴ na companhia de primas, de uma tia e das sobrinhas que vêm educando nos cantos e danças griots.

⁴⁴ *Choro* (kriol) é uma cerimónia fúnebre realizada logo após a morte de alguém ou nos 7 dias após a sua morte. *Gamu* (kriol) é uma cerimonia muçulmana realizada em honra das almas dos antepassados, em que se reza, canta e dança durante noites.

N'dara Sumano é peça-chave na organização da sua família e do seu marido (que também é seu primo), irmãos e primos estão envolvidos na sua carreira como griotte e como “artista da Guiné-Bissau”. Ela, juntamente com o marido, vivem na *moransa* dos Sumano, partilhada com mais um primo que vive em Lisboa, e os filhos de um outro primo. Na década de 1990, ela, o marido e o primo foram para a capital animar um programa na Rádio Difusão Nacional e, depois, foi-lhes dada a oportunidade de migrar para Lisboa, o que, com a situação política mais ou menos estável em Bissau, os levou a viver entre os dois países. Ela é a principal estrela das festas em Gabu e arredores, e contrata os seus familiares (que manda chamar em diferentes localidades) para fazerem parte do seu grupo. Em Lisboa comparece e canta em praticamente todas as festas para a “comunidade” guineense na Voz do Operário.

As trajetórias dessas mulheres indicam algumas mudanças fundamentais nessa divisão dos eixos de pensamento sobre a família mande a partir do género. Ao mesmo tempo que elas desafiam essa ordem, ao seestabelecerem como chefes de família e como pontas de lança para a migração para a cidade ou para o exterior, ainda esbarram no modelo patrilinear, mantendo acesa a relação com a sua *fadenya*. Entretanto, se essas mulheres estão a tornar-se modelos para as gerações futuras, elas o fazem a partir de um lugar feminino (cantando, dançando e tocando o *ferru*, palavra em kriol para a *karinya*),⁴⁵ mas mantendo a relação directa com a ancestralidade masculina da sua família.

Fevereiro de 2010, Bissau. Concerto de comemoração dos 10 anos do grupo de *hip hop* Best Friends e homenagem de Caramón Djabaté à mãe Fatu Canuté. Sambala Canuté, irmão mais novo da mãe, foi o grande incentivador do evento, anunciado no seu programa de rádio, de grande audiência em Bissau. No palco, duas grandes faixas brancas: “Best Friends 10 anos” e “Fatu Canuté”.

Era grande o público daquela noite na Lenox – a maior casa de concertos da capital – e não poderia ser mais diversificado. Mulheres vestidas com as *fardas*⁴⁶ da associação que viabilizara parte do dinheiro para o concerto – por isso chamadas de madrinhas – dividiam as cadeiras e mesas com jovens vestidos ao estilo *rapper* americano. Após alguns convidados, os três cantores subiram ao palco vestidos com túnicas de capuz brancas e arrebatando a plateia. Microfones em punho, as caixas com som altíssimo. Andavam de um lado para o outro no palco, dançando e trocando de lugares entre si. Seu magnetismo sobre o público arrastou todas as pessoas para a frente do palco, em euforia.

Fim da primeira música e fez-se silêncio. Caramón anuncia que em homenagem à mãe, cantarão a música que gravaram juntos⁴⁷ meses antes do seu falecimento. Aquela

⁴⁵ *Karinya* é uma pequena barra de ferro oca, tocada por uma haste do mesmo material, de som agudo e que é exclusivamente feminino.

⁴⁶ Em eventos que reúnem diferentes grupos comunitários ou associações é comum o uso de roupas feitas com o mesmo tecido e geralmente, com o mesmo corte, trajadas por homens e mulheres que em kriol dão o nome de farda.

⁴⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=aoKvLPTZIRU> gravação de um concerto em que Fatu participa ao vivo.

música em particular fala sobre o respeito e o amor que se deve ter pela música em si, não importando o seu estilo. A evocação à Fatu faz com que os jovens e mulheres da associação se dirijam até a beira do palco para lhes oferecer notas de dinheiro (comportamento que só vi nos concertos e festas de afro-mandinga).⁴⁸ Os dois companheiros de Caramón despem a capa branca e vestem as pólos pretas com o nome do grupo, o que ele repete apenas no final da sua homenagem. “Sua mãe está no céu, seu filho está na terra”, diz um dos *mc's* e agradece o sentimento que Sambala Canuté, o “homem grande” ali presente e tio materno de Caramón, tem por eles. As madrinhas do evento sobem ao palco para lhes oferecer panos, repetindo um outro hábito das festas tradicionais do afro-mandinga, e colocando sobre a roupa os panos de pente, típicos na Guiné-Bissau. Dão início a mais uma música. Desta vez, como uma turba, as pessoas que ocupavam a parte mais ao fundo da Lenox, vão em direcção ao palco, entoando com os cantores versos sobre segurança e paz.

A homenagem dos Best Friends ilustra a força da *badenya* que indica os filhos de uma mesma mãe. Segundo Bird e Kendall (1987), enquanto a *fadenya* é uma força centrífuga, a *badenya* é centrípeta e, portanto, traz o indivíduo para perto do colectivo social, para a massa de que faz parte, o conjunto de filhos nascidos da mesma mãe.

Dias depois da festa, encontrei-me com Caramón e perguntei-lhe o porquê da homenagem à diva do afro-mandinga num concerto de *hip hop*, ao que me respondeu que não apenas a mãe era grande entusiasta do grupo e da sua carreira, mas que, nos últimos tempos, se haviam reaproximado musicalmente, o que o levou a buscar uma mistura entre o *hip hop*, a sua paixão, e o afro-mandinga, a sua raiz. Como Caramón afirma, a sua ligação à mãe, que o fez rever o modo como desenhara a sua carreira artística e o fez reaproximar-se daquilo que considera as suas raízes. Apesar de ainda ter o pai vivo, e bastante assíduo aos seus concertos, é a ligação à mãe que marca o seu pertencimento a uma identidade colectiva.⁴⁹ Ainda criança, Caramón acompanhava a mãe e os tios nas festas e cerimónias. Ele é o filho mais novo do casamento entre Mutar Djabaté e Fatu e, embora nascido em Tabato, foi criado em Bissau pela mãe, que com a separação voltara para a casa da sua família. Com a morte da mãe, os tios maternos tornaram-se os seus grandes encorajadores. Naquele concerto, o seu tio Sambala subiu ao palco para elogiar os Best Friends e falava para o público sobre a coragem deles, e o modo como eram ali continuadores da obra de Fatu Canuté. A seguir, a tia de Caramón, que também era uma das apresentadoras da noite, pede a todos que batam palmas e dêem ouvidos

⁴⁸ Afro-mandinga é a denominação criada pelos griots num movimento de renomeação da *djaliá* e que será discutido num capítulo posterior.

⁴⁹ Há ainda aqui o factor do divórcio e o facto de um casamento em moldes tradicionais ter sido desfeito e os filhos do casamento seguirem com a mãe para a casa de seus irmãos por parte de mãe. Entretanto, não vou aprofundar este assunto já que não me parece fulcral para o argumento.

ao “*elefanti garandi*”.⁵⁰ A ligação de Caramón à mãe inaugura um novo estilo, que chamam *hip hop-afro-mandinga* (uma mistura entre a música tradicional da *djaliá* e o *rap*) na carreira do seu grupo e que, segundo ele, criou uma tendência para outros grupos de *hip hop* e griots na Guiné-Bissau.⁵¹ A meu ver, ela exemplifica a actuação dessa força social que traz de volta à família aqueles que se distanciaram numa espécie de aventura, alertando-o também para a obrigação moral perante os seus pares. Após muitos anos a criar os seus próprios *raps* e fazendo *playbacks* de músicas americanas, ele e seus companheiros decidiram “buscar algo mais” e apostaram na educação musical de Caramón, incorporando o *kora* nalgumas das suas composições e nos seus concertos ao vivo, e recorrendo ao estilo griot de cantar. Estes dois eventos etnográficos mostram a complexidade e a dinâmica que envolvem *fadenya* e *badenya* enquanto eixos de comportamentos individuais e colectivos. *Fadenya* é entendido como um motor de inovação social e de deslocação do sujeito para longe de seu grupo, ao passo que *badenya* é o que o traz para junto do colectivo e que o mantém na tradição, mas que não se isolam. Porém, nalguma medida, tanto entre o caso dos Super Camarimba como no caso de Caramón, estes dois impulsos estiveram mesclados. Caramón desvencilhou-se do colectivo e foi numa direcção artística bastante diferente, voltando, recentemente, a ter contacto com o que considera as suas raízes. Os Super Camarimba, por sua vez, foram buscar a inovação depois de se afirmarem enquanto um colectivo que, de certo modo, dava continuidade à arte apreendida dentro da família.

Substâncias, corpos e parentes: transmissão de sangue e aleitamento materno

Em sua tese de doutoramento realizada junto dos Mandinga na Guiné-Bissau e em Lisboa, Johnson (2002) dedicou um capítulo ao papel das substâncias corporais materna e paterna na elaboração dos cuidados das crianças e na sua nomeação. Segundo a autora, os parentes raramente são nomeados em termos directos como pai, mãe ou irmãos, mas antes, ao categorizar um parente, o indivíduo prima por tornar dizível as suas ligações corporais. Como também pude detectar entre os meus interlocutores, a maior ou menor proximidade entre pessoas de uma determinada família dá-se por se entender que partilham o mesmo sangue,

⁵⁰ *Elefanti garandi* (em português, elefante grande) é uma expressão do kriol para se referir a pessoas que têm dinheiro e que financiam eventos ou carreiras de outras pessoas.

⁵¹ Outros exemplos desta tendência são as parcerias de Djonsaba Canuté com o grupo de *hip hop* de Bafatá e algumas composições dos Super Camarimba. Para além da fusão com o *hip hop*, alguns têm investido nas sonoridades do *reggae* e vêm causando alguma polémica entre os mais velhos e mais conservadores.

que são filhos de pessoas com mesmo sangue ou por terem sido amamentados por uma mesma mulher.

Ontologicamente, a pessoa do griot está ligada à família, e nela são fundamentais o sangue, transmitido pela linha paterna, e o leite materno. Tais substâncias sobrevivem na cultura de relacionalidade em que essas pessoas estão envolvidas, uma vez que as ligações com o pai e com a mãe são entrecruzadas pelas forças sociais *fadenya* e *badenya*. Esses dois eixos do pensamento mandinga são acompanhados por conexões elaboradas em termos corporais e da natureza, e enquanto a ancestralidade é dada patrilinearmente e por via do sangue, o grupo de idade se faz pela amamentação. Nesse sentido, o corpo e as substâncias corporais, como o leite materno e o sangue, ditam culturalmente o parentesco e outros domínios da vida social, como o casamento e identidade religiosa.⁵²

Os mitos fundacionais que indicam a origem do primeiro griot marcam a descendência patrilinear e explicam a diferenciação social contida no sangue (ver Conrad, 1995; Hale, 2007),⁵³ pois, como já foi dito, todos se consideram originados em um ancestral comum, seja ele Bala Fasseke ou Surakata. Hale (2007) aponta para a expressão da diferença entre os griots e a restante sociedade como uma mistura entre etnicidade e função social, ou seja, uma diferença pensada a partir da posse de um tipo de sangue, raça e profissão ligadas à criação de uma identidade determinada por fronteiras simbólicas.

Como indica a literatura, entre os griots, o sangue é um elemento presente em qualquer princípio social porque marca a ligação do sujeito ao seu eixo paterno, e dá vazão a outras instâncias da vida familiar, por exemplo, na relação fraternal ou no processo educacional (ver também Hoffman, 2000; Hale, 2007).⁵⁴ O sangue é aquele que hereditariamente dá ao indivíduo uma posição social legítima e que lhe confere desde criança,

⁵² É importante fazer uma adenda quanto ao lugar do corpo na análise aqui proposta, uma vez que, ele é o receptor e reproduzidor desse conhecimento, sendo um meio de performance dessa arte, e mantenho como um dos tópicos a serem explorados em artigos futuros, uma vez que o âmbito e o limite desta tese não me permitem trazer mais este elemento para análise. Entendo, entretanto, não apenas a pertinência desta discussão para a compreensão da prática da *djaliá* e do afro-mandinga, na sua educação, aprendizagem, reprodução e performance, como também nos desafios da sua continuidade no transnacionalismo.

⁵³ O sangue é um elemento central na narrativa de mitos fundacionais, como nos mostram Hale (2007), Panneton (1987) e Zemp (1964) sejam elas ligadas à figura de Sunjata Keita e Bala Fasseke, sejam ligadas à Surakata e ao Profeta. Segundo Conrad (1985), o sangue selaria a relação entre griots e o Profeta, e traria ecos de costumes religiosos mandingas anteriores ao Islão, e Makarius (apud Hale, 2007) complementa o seu raciocínio mostrando-nos que a atribuição dos tabus do sangue interligam-se à condição de impureza que os griots, assim como outros *nyamakalaw*, assumem ao desempenhar funções sociais a que outros grupos seriam banidos

⁵⁴ Tamari (1991) e Jansen e Zobel (1996) argumentam que as relações fraternais na sociedade Mandinga são análogas às relações políticas e de acesso de poder entre os seus grupos.

o direito de aprender aquele determinado ofício.⁵⁵ E, se outras pessoas podem ser treinadas nessa arte, o facto de não terem sangue griot, não terem “origem”, como dizia J. Galissa numa entrevista ao Programa Bem Vindos,⁵⁶ marca sua diferença. Baba Canuté, numa entrevista que me concedeu em Lisboa, dizia que, embora na Guiné-Bissau muitos outros músicos ganhem também o título de griots, há uma ressalva quanto à sua real condição, que é dada pelo sangue.

Se por um lado o sangue tem um grande peso na constituição da pessoa, por outro, o leite materno é também de grande importância, e percebemos que é no jogo entre ambas as filiações que é assegurado o lugar do sujeito na sociedade assim como interfere nas suas conquistas individuais. Michelle Johnson (2002) argumenta que o leite materno define não apenas as regras de parentesco como as de casamento, pois pessoas que são amamentadas pela mesma pessoa são consideradas irmãs e, portanto, não podem casar-se entre si, uma vez que mesmo que a ama de leite não seja, de facto, parente em nenhum grau da família da criança, o leite criou vínculos de parentesco.

No meu trabalho de campo, quando tentava decifrar a conexão entre as pessoas, o aleitamento materno era uma forma de associar irmãos a pais/mães e tios/tias. Alguns explicavam a ordem de irmãos pela cronologia, “eu mamei e depois ele mamou”, ou então, que, por exemplo, o seu pai havia mamado e depois mamara o pai daquele outro. Assim, o aleitamento mostrou ser um acto fundamental de inserção dos sujeitos na prática da *djaliá*, e por vezes aqueles nascidos da união de pessoas de famílias diferentes (um pai não griot e uma mãe griot, por exemplo) não eram considerados “puros” por não terem o sangue dado patrilinearmente, mas tendo sido amamentados por uma mulher griot, tinham também acesso àquele saber.

A ideia de pureza é, contudo, bastante polémica, representando para alguns a multiplicação de possibilidades de acção para um determinado sujeito e, para outros, a privação de habilidades que seriam transportadas pelo sangue, como a sensibilidade do ritmo ou da comunicação com a audiência. Um mouro maliano que passava alguns dias em Bissau na *moransa* dos Baio, um dia declarou que “mestiços” como os filhos daquela casa (fruto da união de um homem Baio, e que carrega portanto a missão de profetizar o Islão, com uma

⁵⁵ Hale (2007) faz um paralelo quanto à presença do tabu do sangue entre os griots e a sua condição de pária ou de membro de casta na sociedade mandinga, mostrando como os mitos mostram o surgimento do griot como aquele que bebeu o sangue do irmão, derramou o sangue ou fez sangue pelo acto de um crime. Independentemente de qual versão estaríamos lendo, todas elas fazem a associação do griot à violação de um tabu social.

⁵⁶ J. Galissa em entrevista ao Programa Bem Vindos, RTP África, 24 de Setembro de 2012.

mulher Djabaté, portanto griot) tinham duas opções: seguir pelos estudos do Corão ou seguir pelo ofício da *djaliá*. Entretanto, podemos inferir que esse trânsito foi possibilitado – para além do aleitamento – pela convivência com a família da mãe, uma vez que o seu pai também manteve uma casa em Tabato, onde foi responsável pela construção da primeira mesquita. Se as regras virilocais tivessem sido seguidas, o sangue talvez se tivesse mostrado determinante na configuração da pessoa, já que a criança perderia a possibilidade de se educar pelos meios de sociabilidade. Há, assim, um equilíbrio entre o aleitamento e o local de educação que, como vemos naquela mesma família, levou alguns dos filhos daquela união a aprenderem a arte da *djaliá* e outros, a serem educados nos estudos do Corão, em Bijine, onde fizeram residência.⁵⁷

Assim, numa lógica endogâmica, o casamento “dentro da família” serviria como uma maneira de preservar, tanto a ligação ancestral como a manutenção do segredo da *djaliá* e, todavia, a percepção quanto ao aleitamento vem mostrar-nos outras possibilidades. Assim, a ingestão de substâncias do corpo de uma pessoa tem efeitos na sua própria pessoa e na sua potencialidade de agir sobre o mundo. O leite materno define o contacto de uma pessoa com a *djaliá* e com a potencialidade de aprender essa arte porque é essa substância que também transmite o saber fazer. Numa entrevista com Mamadu Baio, ele dizia acerca de sua condição:

Como eu: meu pai não é *djidiu*, minha mãe que é *djidiu*, mas eu gosto de *djidiundadi* (...) eu mamei a *djidiundadi*. Estou dos dois lados, olha. (...) Na verdade é dom com fé o que você pega. Se você respeita, pega naquilo e você tem coragem, vai ser visto um dia. (...) É o amor de *djidiundadi*, é música que te pega. É música de *djidiundadi*, melodia de *djidiundadi*. Melodia que te pega e faz que tenhas amor nela, tenha prazer nela... Pra mim, o que mais existe é hábito, costume. O que você habitua, o que você nasce nele. (...) Um *djidiu* que cresce naquilo e toca, acaba por habituar. Acostuma. Logo aquilo faz com que cresça um sentimento dentro dele por aquela arte que ele tem e faz ele seguir aquele caminho. Porque aquilo que ele tem, logo não pode deixá-lo. Não pode abandonar aquela coisa... faz com que aquilo que ele tenha, não o deixe. (...) Ele senta e logo vem o sentimento: onde está meu *balafon*? Minha guitarra? Porque logo ele anda com um sentimento, uma coisa dentro dele. (...) Mas você pode ser *djidiu*, não ter estudo e ter amor por outra coisa... cada cabeça tem o que admira e o que procura. Você pode achar interesse em outra coisa. Você pode ver jogo e achar interessante ser jogador. E outra gente que não é *djidiu* pode achar interesse na *djidiundadi*, como Salif (Keita).⁵⁸ Ele olha *djidiundadi*, o dá prazer e ele entra. Isso é normal, eu acho (Mamadu Baio, Bissau, Março de 2010).

⁵⁷ Apesar de ser um caso particular, o fluxo entre os estudos do Corão e a *djaliá* é bastante frequente, e outros filhos de uniões endogâmicas também foram educados para aprender alguns dos segredos do ofício dos mouros e, portanto, enviados para *tabankas*, como Bijine, e após essa temporada voltaram para junto da sua família para seguir a *djaliá*.

⁵⁸ Hale (2007) considera que embora artistas como Salif Keita ou Ali Farka Touré, símbolos da música mandinga no cenário internacional, não se denominem griots, o facto de ambos cantarem músicas

Mamadu aponta para muitos aspectos do que é determinante para que alguém seja considerado um griot. Ressalta, em grande medida, o livre arbítrio de cada um em seguir profissionalmente aquilo a que “se tenha amor”, reiterando o carácter ideológico das castas como determinadores da trajectória dos sujeitos. Antes, argumenta que a trajectória é invadida, muitas vezes, pelo chamamento do que lhes é hábito, gerado pelo processo educacional, e do que lhes vai no corpo. Ele, apesar de não ser “puro”, de não ter abraçado a *djaliá* desde cedo (jogou futebol até o fim da adolescência), viu-se apanhado pela música, ou seja, por aquilo que tinha “mamado”, e por aquilo que era hábito escutar e ver fazer.

A consideração de Lambert acerca da consaguinidade pode ser de grande valia para compreender a dinâmica da criação de parentesco entre griots, pois argumenta em favor de um entendimento dos laços consaguíneos para além do sangue incluindo, por exemplo, o leite materno na constituição dos laços de família. Além disso, analisando as formas de relacionalidade no norte da Índia, a autora propõe que formas de relacionalidade localmente reconhecíveis não são confinadas a conexões por partilha de substâncias corporais, baseadas no nascimento e na ancestralidade e, muitas vezes, baseiam-se na comunhão de localidades, na adopção e no desenvolvimento, incluindo no aleitamento (2000: 74).

As ligações materna e paterna são pensadas a partir da concepção biológica desses laços, o que nos obriga a olhar para o modo como as substâncias tomam o lugar de sujeitos nas relações. A substância é em si uma coisa a se relacionar uma vez que marca também um caminho possível para o indivíduo e para o seu lugar no colectivo. A relação com a substância, para Mamadu, conecta-se com a criação de um costume a que foi submetido, mas foi o facto de ter mamado a *djaliá* que o despertou para aquilo que hoje aspira como carreira.

A transmissão do sangue e do leite materno equivaleriam à transmissão de conhecimento e de poder, e tem consequências sobre a atitude da estrutura familiar perante situações de continuidade e mudança. Vemos assim, a dinâmica de *badenya-fadenya* na criação de parentes pela transmissão do sangue e pelo aleitamento materno, trazendo para a discussão o modo como se pensam em categorias de pessoas. Há aqueles que são de famílias griots e há aqueles que são griots “puros”, mas o modo como são criados em comunidade e “criam costume” são rearranjadores dessa ordem. A endogamia, diacrítico da manutenção dos griots como um grupo à parte da sociedade, surge como uma prática associada ao sangue “puro” e, muito embora venha deixando de ser obrigatória e corrente entre os griots, ainda é

baseadas na tradição do povo mandinga, acenam para os griots contemporâneos os limites fluidos das fronteiras sociais e profissionais.

considerada uma via importante para a manutenção do conhecimento e da sua permanência “dentro” do conjunto familiar.

Família e conhecimento

A relação que os griots estabelecem entre si, no trânsito entre a Guiné e Lisboa, traz desafios para o modo como cada um deles é incorporado ao que consideram família. Idealmente todos teriam acesso ao mesmo corpo de conhecimentos, uma vez que são nascidos no seio de um grupo em que o ofício é passado hereditariamente, e mantido por meio dos casamentos endogâmicos. Entretanto, o conhecimento não é uniforme e nem todos têm acesso ao mesmo, como também, cada um traz sua própria contribuição de acordo com sua trajetória. Para além disso, há a que considerar que a vida transnacional e a migração contribuem para as descontinuidades na transmissão do saber e no processo educacional, como também incutem outros padrões, preferências e estilos para a experiência do griot e, consequentemente, para a sua arte.

Apesar de vários estudos na área da antropologia do conhecimento (ver Kresse, 2009), não me vou alongar sobre esta discussão e o modo como os djalis aprendem as técnicas e os métodos da sua arte ou como enveredam no processo educacional, na transmissão do conhecimento e na conformação de um corpo que guarda em si substâncias (dentre elas o próprio saber), que serão elementos acedidos durante a prática de sua arte. Reconheço, entretanto, o papel e o lugar do corpo enquanto um meio da performance e da prática artística. Assumido os processos de *embodiment* e a relação entre corpo e conhecimento, trago, aqui, uma outra dimensão relacionada com o conhecimento, e que é parte da base de agregação de um grupo de indivíduos numa mesma família.

Assim, reconheço que as noções de *wealth-in-people* e *wealth-in-knowledge* trabalhadas por Guyer (1993; Guyer *et al.*, 1995) parecem pertinentes também para esse contexto, uma vez que, fazer-se família é agregar de uma maneira legítima conhecimento, algo que não possui fronteiras definidas e tem carácter volátil e que está embebido nas pessoas. A ideia de *wealth-in-people* traz subjacente a importância da socialização das crianças e do lugar da família na conformação dessas singularidades, ao passo que, a de *wealth-in-knowledge* nos traz a centralidade do conhecimento nalgumas sociedades africanas e a sua articulação com a composição familiar.⁵⁹

⁵⁹ A noção de *wealth-in-people* nasce nos anos de 1970 como uma tradução das ideias neo-marxistas de parentesco e modo de produção de linhagem, que tal como a teoria clássica marxista, aponta para as relações de controle e de diferenciação por hierarquia. A sua dinâmica central (análoga à acumulação

Assim, a família também se faz na agregação de relações por processos composicionais, feitos de elementos que necessariamente possuem interfaces conectivas e acessíveis uns aos outros situacionalmente. Nesse sentido, a sociedade não é pensada como um todo integrado, mas antes como uma constante improvisação a partir de um contínuo que se faz da tensão entre as forças centrífugas da sociedade e da sua sinergia. Para a autora, a composição social permite entender a contribuição de cada indivíduo àquilo que compreendemos como uma sociedade e as suas instâncias de singularidade, multiplicidade e conectividade que operam como “convenções musicais”, infringindo supostas regras apenas condicional e transitoriamente (Guyer *et al.*, 1995: 103).

Além disso, a ideia de composição social permite-nos levar em maior consideração outros elementos para a análise de uma determinada sociedade. Socorrendo-se do exemplo da sociedade zande, que pode ser analisada como uma estrutura, a autora mostra como esta foi composta por uma história complexa de crescimento e organização social do conhecimento para a qual os escritos do próprio Evans-Pritchard, seu maior etnógrafo, se tornaram uma fonte essencial. Assim, aqui também me detenho no modo como o reter do conhecimento sobre sua história, a conjunção com o presente e as diferentes trajetórias desses indivíduos proporcionam uma nova leitura do que seja a família e a estrutura da sociedade mandinga no contexto nacional da Guiné-Bissau e na sua vida transnacional.

Entendo que cada família griot viva no seu colectivo a tensão entre uma construção do todo como homogêneo, mas formado de singularidades pela contribuição do papel de cada um (uma vez que nem todos tocam o mesmo instrumento, sabem as mesmas músicas ou exercem o mesmo ofício) e do conhecimento que cada indivíduo conseguiu guardar ou que a ele foi transmitido e que, mesmo aqueles que não enveredem pelas artes da *djaliá*, ou que sejam considerados como talentosos, são igualmente importantes.

Além disso, na sua percepção da família como maior do que aquela guardada pelo mesmo patronímico ou apelido, também vemos a relação entre patronímicos diferentes e que salvaguardaria a condição exclusiva da identidade griot dentro da sociedade mandinga e que

capitalista) é a da acumulação e controle de riquezas, que são as próprias pessoas em si, seja pelo seu papel enquanto produtoras ou reprodutoras. O conhecimento torna-se, assim, um método de controle dessa acumulação e que poderia ser desmascarado como “ideologia e superstição”. Uma das primeiras autoras a trazer o termo para a antropologia foi Caroline Bledsoe (1980), em sua etnografia dos casamentos na sociedade kpelle. No modo como Guyer usa o termo, não há a reprodução da ideia capitalista do crescimento contínuo, sendo a maneira encontrada pela autora para explicar o modo como as riquezas são agregadas e o poder é gerado entre sociedades da África Equatorial, em que cada indivíduo é valorizado e posicionado de acordo com o conhecimento investido nele (Guyer, 1995). Assim, a autora faz uma diferenciação clara entre acumulação e composição, esta última sendo uma abordagem mais qualitativa e sinérgica do colectivo e das tensões da centrifugação social.

seria mantido por meio dos casamentos. A esse respeito, como vimos anteriormente, a endogamia é entendida como uma ferramenta importante para manter o conhecimento tradicional dentre as pessoas que são designadas a mantê-los e, dessa maneira também, manter as singularidades de cada patronímico.

Podemos então afirmar que, é através da criação de relações entre pessoas que se produz conhecimento, sejam essas pessoas possuidoras ou não do mesmo patronímico. As relações existentes dentro dessa grande concepção de família, e suas formulações sobre o parentesco, são uma via pela qual os griots engendram e transmitem conhecimento. E criam a necessidade da tensão entre o indivíduo e o colectivo dentro do conjunto familiar (presente nas noções de *badenya* e *fadenya*) para a composição daquele determinado grupo e na valorização de seu saber (Guyer, 1993; Guyer *et al.*, 1995).

No transnacionalismo, ao se ligarem uns aos outros e criarem uma ética de incorporação dos seus parentes nas suas performances individuais, os griots estariam próximos do que Leach (2009) afirma em relação ao papel conector do conhecimento. A transmissão de conhecimento é uma forma de tornar as pessoas confiáveis naquilo para que elas são socialmente designadas e a prática desse conhecimento demanda a inclusão do indivíduo na rede de relações que gerou aquele mesmo saber.

A família, este composto de relações, é o meio e a origem de ligação entre esses indivíduos e o seu conhecimento, e organizam os griots no modo como desenham o mundo que habitam e os espaços por onde transitam. A família actua como um campo de diálogo e conexões que os colocam num mesmo plano, mesmo que as suas opções enquanto grupos menores e enquanto indivíduos os tenham levado para caminhos diferentes daqueles previstos ideologicamente.

Sobre as relações e a capacidade de organização, Wagner (1986) entende que relação é uma “organising trope with the second order capacity to organise elements either similar to or dissimilar from itself” (apud Strathern, 2005: 63). No âmbito dos conceitos, as relações tornam-se um modelo de fenómenos complexos que conseguem pôr em conjunto ordens e níveis de conhecimento heterogêneos e, ao mesmo tempo, preservar a sua diferença. No âmbito da família griot, vemos funcionar o conjunto dessas pessoas a partir, não apenas daquilo que os põem juntos (como a ligação a um determinado patronímico, um ascendente, um ofício, determinadas obrigações geracionais), mas também da preservação daquilo que os faz diferentes enquanto indivíduos (seus estilos próprios, o seu conhecimento acerca da história, da música e da religião).

Não podemos esquecer ainda o papel dos ancestrais nessa configuração e, nesse sentido, a transmissão do conhecimento seria uma forma dos mortos se relacionarem com os vivos e terem algum controle sobre eles (Descola, 2012: 461), o que desperta a conexão entre o presente da história, a genealogia dessas famílias e a sua ancestralidade. Na ocasião do Festival de Cultura Tradicional em Tabato, realizado em Março de 2010, os organizadores da festa sublinhavam constantemente a força do ancestral na legitimação e perpetuação do conhecimento presente da *djaliá*. A árvore em que o fundador da *tabanka* está enterrado é não apenas um ponto de visita na aldeia, como é também um local frequentemente visitado pelos seus descendentes que vão até ele para pedir por protecção e bênção. Ali, como entre outras famílias extensas, os homens grandes já falecidos ainda exercem poder e têm legitimidade sobre os vivos.

A dinâmica de transmissão do seu conhecimento marca a diferença dos griots enquanto grupo social, uma vez que o que lhes é transmitido, ou o que está entre uma geração e uma pessoa e outra, é o que garante a legitimidade da sua identidade, e lhes dá o direito de viver de uma determinada maneira, de exercer um ofício ou de acessar uma determinada narrativa. O conhecimento torna-se uma substância que conecta pessoas, assim como o seriam o sangue, os fluidos, o leite materno (Leach, 2009).

Conhecimento é aqui algo amplo, mas que começa por saber sobre a sua própria origem, sobre a sua família e a sua genealogia e, ao fazê-lo, aprende-se, consequentemente, sobre a sua arte, como guardá-la, praticá-la, performá-la, transmiti-la. Aprofundar o conhecimento sobre si e ganhar entendimento sobre a sua arte, implica também saber sobre a relação da sua família com as outras famílias, implica situar, mapear e temporalizar a presença da sua sociedade mandinga, guineense e, também, da vida na diáspora. É por isso que dentre as muitas categorias que classificam um griot está a de genealogista, uma vez que a história é contada e sabida por meio da acção das suas pessoas e famílias no mundo.

Compreendo genealogia como partilha de conhecimento, procurando o cruzamento que acontece nas narrativas entre tempos sincrónicos e diacrónicos, em que as sincronias estão ligadas ao modo como o sujeito fala de seu próprio presente, e as diacronias fazem referência ao tempo e à relação do sujeito com aqueles que o antecede. Sendo assim, o modo como as narrativas trazem a *djaliá*, posicionam o sujeito que fala sobre o seu próprio lugar na história, na família e, consequentemente, no modo como ele aprendeu sobre a sua arte e a sua pessoa.

De acordo com Leach (2009), a perspectiva da genealogia como partilha de laços, relações e substâncias é contrária ao modelo genealógico, no sentido em que não é apenas a

ligação directa entre pai e filho que os conectam, mas sim, a maneira como a transmissão do conhecimento e do trabalho do pai para o filho geram a possibilidade deste último continuar a viver de uma determinada maneira.

É assim que passamos a ver a família, não apenas pelos nomes que se dão uns aos outros, mas pelo modo como se ligam, não se tratando de olhar para a presença física, mas também pelo modo como praticam a memória e como, num contexto transnacional como aquele vivido pelos djalís, cruzam a conexão física do parentesco (pela partilha e posse de determinadas substâncias) com a sua conexão através de uma prática da memória (que veremos no próximo capítulo). A pessoa do griot faz-se, assim, em constante trânsito e ao mesmo tempo, em fixidez.⁶⁰

*

Neste capítulo vimos o modo como parentesco e conhecimento estão juntos na elaboração e prática da *djaliá*, sendo que é no jogo entre família e conhecimento que desagua a concepção de uma arte griot e da criação de um nicho contemporâneo de actuação via música, pelo renomear da *djaliá* e a elaboração do afro-mandinga.

A rede de pessoas que compõe o que os griots chamam família é pautada pelas contribuições individuais, unidades repositórias de conhecimento e essenciais para a manutenção do conhecimento colectivo (Guyer *et al.*, 1995). Os indivíduos estruturam-se assim em termos de parentesco, no interior do colectivo (chamando-se e reconhecendo-se enquanto irmãos, tios, primos, pais, mães), e fora do colectivo pensam a sua contribuição nos termos do modelo de *wealth-in-people* e *wealth-in-knowledge* (Guyer, 1993; Guyer *et al.*, 1995), que explicaria tanto a maneira como os indivíduos são incorporados ao colectivo conhecido como griots, como também, dentro da sociedade mandinga, na relação de interdependência com seus patrões, e como guardiões e comunicadores de sua genealogia e, como veremos no próximo capítulo, do conhecimento da sua história.

⁶⁰ A noção de Gell (1992) de tecnologias do encantamento é interessante aqui pelo modo como o conhecimento do parentesco está também ligado ao modo como empreendem a tecnologia para cantar, tocar ou se comportar em performance.

Capítulo II

Presença e História: A *djaliá* no Mapa



Fotografias antigas de membros da família Djabaté na parede de uma casa em Tabato. Tabato, Guiné-Bissau, 2010.

História, memória e performance

- Mas Baidi, uma dificuldade que eu tenho é de fazer as pessoas conversarem sobre o que elas fazem hoje. Falam sempre sobre a riqueza das histórias e do passado...
 - Carolina, é porque a história do passado é o nosso caminho. A gente se cria com essa história. É a história dos nossos antepassados, dos nossos grandes. Fazemos o caminho deles. É o caminho deles que nos ensina qual o nosso caminho. Quando a gente aprende a cantar a história, é sobre a gente. É isso que é o nosso trabalho... ir atrás dos lugares para fazer isso.
- (conversa com Baidi Sissoko, Março de 2010, Bissau)

Entre idas e vindas de concertos, festas e entrevistas, me deparava com uma mesma questão: por que em quase todas as ocasiões que perguntava acerca de um nome, de uma família, da

djaliá em si, me respondiam primeiro com a história e o passado? Por que era tão recorrente a menção a personagens e momentos da história do Império do Mali, do Islão ou da vida do Profeta quando a minha pergunta era sobre a prática contemporânea da *djaliá*? Por que o afro-mandinga me era apresentado como algo tão moderno e ao mesmo tempo tão fincado no passado? Fiz a pergunta endereçada a Baidi também para outros interlocutores e sua resposta foi uma dentre várias que ressaltavam o peso da história na vida contemporânea desses artistas e a importância de saudar o passado e de o fazer vivo. Ela resume o que está presente no saber fazer e no *ethos* do griot.

O modo como vivem entre o passado e o presente e os espaços do Mande, a Guiné-Bissau e a Europa, dão a especificidade da *djaliá* no modo como ela é feita pelos meus interlocutores. Sua especificidade não a torna isolada de outros contextos em que a *djaliá* é uma experiência e prática artística “original” ou “autêntica”, como no Mali ou na República da Guiné e, tampouco, distante de outros cenários cosmopolitas contemporâneos, como Portugal e a Europa.

Aos poucos, tornou-se clara a referência ao afro-mandinga como um conector entre o presente e a diáspora africana e mandinga, em que nasceu a “afro-música”, de géneros como o *jazz* ou o *blues* norte-americano, e que foram importantes contestadores da ordem geopolítica colonial e pós-colonial. A busca dessas raízes pelos descendentes africanos,⁶¹ a consolidação de suas práticas culturais e sua visibilidade internacional teriam contagiado o discurso de artistas africanos, que, desde sua terra natal, adoptaram o afro para se referir às suas práticas locais. É assim que nasce, e ganha sentido, o afro-mandinga, que inicialmente refere-se à música, mas que passa a denominar a própria história e cultura daquelas pessoas.

Com o objectivo de chegar à problemática do modo como o mapa da *djaliá* é desenhado em diferentes camadas de tempos e espaços percorridos e narrados pelos próprios griots e sua arte, há especialmente três ou quatro pontos que devemos ter em atenção ao percorrer as próximas páginas. O primeiro a se ter em vista é a relação entre história, memória e performance, que delega ao griot o papel de narrador. O segundo é o modo como a articulação desses tempos pelas narrativas está intrínseco ao desenho de um mapa do Mande e se articula com o terceiro, e último ponto, que é o modo como a presença desses artistas e de suas famílias é narrada.

⁶¹ Autores como Paulla Ebron (2001), Dorsch (1998) e Hale (2007) fazem referência a esse movimento desde a diáspora, no qual descendentes de escravos africanos voltam sua atenção para África buscando suas raízes e mostram como a novela de Alex Hailey, *Roots*, é de grande importância.

A história é abordada a partir do esboço de narrativas de memórias colectivas, em que são desenhados os diferentes tempos vividos pelas famílias griots. Nesse sentido, opto pelo tema da temporalidade, uma vez que tempo é um dos marcadores da história como ela foi abordada em campo. A ideia de tempo também nos permite viajar entre o passado longínquo vivido pelos ancestrais dessas famílias desde o século XIII e o presente dessas mesmas pessoas, no modo como organizam o seu quotidiano e experienciam os seus próprios desafios. Há, assim, um ponto importante ligado à percepção do tempo e da história que é a noção de haver uma continuidade entre aqueles do passado e o presente.

Como veremos nos depoimentos e no desenho etnográfico deste capítulo, a história e a memória se articulam para dar conta da narrativa de famílias griots, e que do modo como são compostas hoje estão relacionadas a um longo processo de estabelecimento da *djaliá* no Mande, na mobilidade pela África Ocidental, na relação com outros grupos (a exemplo de grupos Fula e dos portugueses no papel de colonizadores), na constituição da Guiné-Bissau enquanto um Estado Nacional e na ligação aos imigrantes guineenses em Portugal.

Tempo e história aparecem como distintos e sinónimos. São distintos quando tempo aparece como um marcador de actividades do presente inscritas no calendário anual, como aquelas datas do cultivo e da colheita de produtos agrícolas ou das festividades religiosas. São sinónimos quando associam-se a relatos de eventos e personagens do presente e do passado, mas que marcam, por assim dizer, um período propulsor de novas mobilidades.

Entretanto, não me atenho à historiografia de eventos ou de personagens-chaves, uma vez que, estou interessada mais na sua articulação para uma prática cultural do que na construção de uma historiografia mandinga ou da própria *djaliá*⁶² e tampouco pretendo aqui esgotar os eventos que formam a história dessas pessoas e desse grupo. A relevância da história se tornou assunto quando, no correr do meu trabalho de campo, alguns de meus interlocutores nutriam a expectativa de que eu quisesse ouvir sobre o seu próprio conhecimento da história africana, de sua “grandeza” e de suas culturas. Em suma, ao ouvi-los exercer seu ofício naquilo que tange a comunicação de seu conhecimento mais precioso e, claro está, que muitas de minhas entrevistas passaram por relatos históricos, busquei me aproximar do modo como estes moldam e dão conteúdo à própria performance.

A história e a presença da arte e artistas nela é o que move a fala de muitos de meus interlocutores e este capítulo nasceu da vontade de reunir as constantes referências à história

⁶² Autores como Hale (2007) empreendem um grande estudo da historiografia da *djaliá* e etnomusicólogos como Charry (2004) e Panneton (1987) analisam fontes históricas para o trabalho sobre a música mandinga. Também me utilizei de análises como as reunidas em um livro editado por Austen (1999) para aprofundar o conhecimento da historiografia e da história oral mande.

dessa sociedade e seus griots. Além disso, apercebi-me que entrevistas também eram lugares de performance, como o eram os palcos e as cerimónias que assisti, e ao convidá-los para essa interação estava também convidando à performance de seu conhecimento.

Ressalto que o capítulo está estruturado em torno das narrativas da história dos sujeitos com quem dialoguei durante o meu trabalho de campo e que junto a eles, em nome de uma maior contextualização e problematização de suas questões, alguns dados foram tirados de uma historiografia formalizada em estudos académicos. Em uma tentativa de tornar mais palpável esse universo, apresento personagens e eventos do mundo Mande de maneira sincrónica. Assim, viajaremos desde o que é entendido como o momento de instauração da *djaliá* com a conversão de Surakata ao Islão, passando pelo princípio do Império Mande no século XIII até chegarmos à transição para o período pós-colonial da Guiné-Bissau contemporânea. Para tanto, baseio-me nas histórias contadas pelos meus interlocutores, quando falavam sobre o caminho de suas famílias dentro do espaço do Mande, como também, em fontes bibliográficas que exploram a existência desses personagens, suas epopeias, mitologias e seus períodos históricos.

Temos, assim, uma articulação entre história e memória, termo que opto usar em lugar de enveredar pelo debate em torno da história oral e da transmissão de conhecimento a que muitos dos estudos acerca da historiografia africana optam por fazer. Escolho o tema da memória por entender que essas pessoas falam também a partir de suas subjectividades e de sua relação com uma constelação familiar que os guia por esse mapa transnacional do Mande.

Estou ciente do grande debate em torno da memória que se gerou na antropologia nas últimas décadas e de que Bourdieu, Maurice Bloch, Paul Connerton, David Lowenthal e Halbwachs são referências. Opto por apresentar parte desta discussão a partir de um diálogo proposto por Tim Ingold (2001) tendo em vista sua contribuição para compreendermos os griots enquanto articuladores da história como um conhecimento explícito e oficializado e da memória como uma prática de saberes. Vivem, portanto, no entrelaçamento do desempenho de um papel de historiadores, de acordo com uma episteme ocidental, e de artistas, que transformam a prática da memória e a incorporação de diferentes *modus operandis* em uma arte e técnica performativa.

Um intenso debate gerou-se em torno da ideia de que “o passado é um país estrangeiro”, frase tomada por Lowenthal para a escrita de seu livro sobre o papel do passado na vida social, e em cuja uma de suas partes trata da história, da memória e das “reliquias”

como modos de relacionamento com o passado (ver Ingold, 2001).⁶³ Na apresentação do debate mediado por Ingold (anos depois do lançamento do livro acima mencionado), está um problema-chave: discutir sobre o papel da história e da memória como modos de apreender a realidade. Entre história e memória, o passado é visto naquele debate em posições ligeiramente diferentes. Para os que se colocam ao lado da afirmação de Lowenthal, o passado está atrás de nós, enquanto para os que se opõem a esta afirmação, o passado está connosco e se torna parte geradora da experiência do presente, repousando nos nossos corpos, nossas disposições e sensibilidades, nossas habilidades de perceber e agir.

Então, o que nessa discussão parece ser produtivo tomarmos em consideração é o movimento de se estar no presente e pensá-lo em vista do futuro e, para tanto, tornar as pessoas e coisas como do passado. Neste movimento, retira-se a possibilidade de algo ou alguém ser considerado como intrinsecamente do passado, dando-lhe mais mobilidade e fluidez. Digo que seja produtivo porque o constante “retorno” ao passado é uma das ferramentas da *djaliá* em si e é essencial nas narrativas como forma de trazer para o mesmo plano a pertença ao mundo alargado e de fronteiras indefinidas do Mande e a contemporaneidade da Guiné-Bissau e da diáspora.

Junto a isso, está a própria ligação dos sujeitos às localidades por eles vivenciadas, mesmo que por meio da experiência de seus ancestrais. Os griots apresentam o passado como algo vivido de perto por si próprio, por meio da experiência de seus “mais grandes”⁶⁴, tomando a experiência a partir do “nós”. Então, a percepção de que o presente é, em alguma medida, uma continuidade do passado e que este é trazido à tona por via da performance faz o tempo como uma espiral e a construção da história como uma memória colectiva.

Cole (2001) traz à discussão o modo como práticas sociais e a performance são vias modeladoras do passado. No seu argumento, a história é entendida como diferença cultural produzida pela memória, uma vez que ela existe não apenas nas narrativas, que neste caso são orais, como também em um grande espectro de rituais e práticas que são corporificadas. As comemorações da história, como escreve Halbwachs (apud Cole, 2001), são meios importantes de tornar algo memorável. É pelo colectivo que as memórias são localizadas,

⁶³ “The past is a foreign country”, escrito por Lowenthal, é um dos livros mais importantes e enciclopédicos sobre os usos ou construções do passado. Seu título é retirado de uma novela de L. P. Hartley, intitulada “The Go-Between”, que começa com a frase “The past is a foreign country; they do things differently there”. Apesar da importância deste livro para a discussão do tema da memória e do passado na construção da vida social, não o discutirei aqui e tomarei para tanto o debate promovido por Ingold que contou com a participação do próprio David Lowenthal.

⁶⁴ A ideia dos “mais grandes” ou dos “homens grandes” refere-se àqueles que são mais velhos ou considerados mais sábios. Em kriol, “mas garandi”.

ganham forma e sentimentos, o que não quer dizer que o grupo também não obedeça a dinâmicas e desejos individuais e assim, também se apresentam divergências internas que disputam por versões mais ou menos “verdadeiras” de uma memória e em consequência, da história.

Para Cole (*op.cit.*), as práticas e comportamentos sociais que possibilitam o reavivamento das memórias são parte de processos mais largos de transformação e de sobrevivência na realidade colonial e pós-colonial. Entretanto, se tomamos o passado como um espaço definido, como argumenta Lowenthal (2001), não seria de todo estranho ao modo de compreensão no nosso mundo global, em que países são marcações territoriais que fazem um espaço diferir de outro. Ele, o passado, é estrangeiro no sentido de que apresenta diferenças que não podemos compreender a não ser quando nos distanciamos. O passado trata-se portanto, de uma questão de proximidades, de diferenças e semelhanças com o tempo presente. Estamos diante de coisas que são “outras” ao mesmo tempo que esse outro é também semelhante a “mim”.

O que o autor acredita é que há, no passado, contiguidades e rupturas com o presente, ambas apresentadas desordenadamente e que colocam os tempos não apenas como diferentes, mas como estrangeiros. Há no argumento deste autor, uma íntima conexão entre memória e história, que advoga em favor do reconhecimento do valor da história pela antropologia, especialmente no fazer etnográfico.

No caso dos griots, há que se frisar tanto a diferença que colocam entre o passado e o presente quanto o valor em si de seus relatos históricos. Ao mesmo tempo em que se é griot e se faz a *djaliá* em continuidade histórica com aqueles sujeitos do século XIII, por exemplo, há também uma ruptura, que como poderemos ver, as mudanças dos tempos provocaram: hoje já não se faz a guerra como antigamente, já não se anda em grandes grupos familiares, já não se vive exclusivamente do regulado. Ou seja, a *djaliá* não se faz como dantes.

Mas, na sua ambiguidade, ela se mantém igual e algo idealmente se mantém e permite a conexão entre presente e passado. Essa temporalização ambígua é carregada no âmago da constituição da pessoa e apresentada na apropriação da narrativa histórica e na incorporação da memória e vivência dos espaços e caminhos percorridos. Assim, as identidades e memórias são coisas para se pensar com e que aparentemente existem enquanto parte das relações sociais e da história (Gillins apud Cole, 2001).

Uma pergunta feita por Cole aqui parece pertinente: então, o que comemoramos nos padrões que repetimos? Os mecanismos de praticar memória parecem nesse sentido ulteriores a esse jogo entre presente e passado. Torna-se interessante olharmos para o passado como

algo que se continua no sujeito e no modo como a sua capacidade de ligar-se a ele e vivê-lo como não-estrangeiro. Feeley-Harnik (2001) argumenta que os lugares mantêm a experiência reunida e permitem a partilha de diferentes tempos pelos sujeitos, o que no caso da *djaliá* nos parece ser uma direcção possível. No seu argumento, a autora nos traz a experiência das canções de funeral Kaluli, em que através da música, são invocadas imagens poderosas de paisagens, caminhos e lugares que fazem com que as pessoas se re-conectem aos ancestrais e mundos invisíveis.

No seu argumento, a experiência do tempo é enraizada nas imediações do lugar (ibid: 216), o que portanto retira um carácter estranho ao passado, já que este é para aquelas pessoas componente do chão em que se pisa e por onde se move e se interage. Há aqui também, uma componente afectiva do passado que permite a ligação dos indivíduos a ele. Nesse sentido, a história vista desde dentro da memória dos sujeitos, não é apenas uma recordação de eventos, mas um repositório de tradição e que, para além disso, não se diferencia e separa do presente, mas se vê em semelhança e continuidade com este (Cole, 2001). No caso dos griots, percebemos haver uma familiaridade com o passado, o que o torna parte constituinte do seu presente.

Nesta tese, griots e *djaliá* andam de mãos dadas, o que significa que, ao estar-se falando de tempos e geografias da mobilidade do griot, o mesmo é feito para a *djaliá* porque o griot é actor dessa rede e essa rede é conteúdo e cenário para a *djaliá*. É ela que os move por esses mesmos espaços e tempos. Durante o trabalho de campo, acompanhei diferentes momentos de mobilidade dessas pessoas e sua prática, como, por exemplo, as viagens para a entrada e participação em redes migratórias e por circuitos agrícolas e religiosos.

Andrew Strathern (2004: 26) resgata Paul Connerton e Bourdieu, ao olhar para o corpo como uma fonte de memória codificada. O processo de socialização e de educação, nos termos de Bourdieu, ou a incorporação da memória, nos termos de Connerton, são vias de fazer das palavras, a própria carne e assim, podemos perceber como no processo de transformar indivíduos em pessoas mandingas e griots, se faz habitar nelas uma identidade colectiva e um conhecimento que será matéria de performance.

Na relação entre paisagem, pessoa e linguagem nasce uma poética particular (Gell, 1995) com que o mundo é contado e encantado. Tendo a concordar com Gell que o corpo é a “casa do ser” e que a linguagem é apenas uma de suas funções e digo isso porque assumo que meus interlocutores guardem no corpo a experiência de paisagens e memórias e que fazem dele um media de comunicação de histórias e “verdades”, tendo na palavra e nos sons o seu material de trabalho. Para muitos desses griots, deixar de falar e cantar mandinga é algo fora

de seus planos, já que o entendimento de suas palavras, para eles, estaria além da palavra em si.

O constante nascimento do sujeito, entretanto, se dá a par de uma série de relações estabelecidas e, dentre elas, está a relação do sujeito com as marcações tempo-espaciais, que se tornam parte de centros de perspectiva para a localização do sujeito e para a afirmação de sua identidade. Tomo emprestada a noção de centro de perspectiva de Elias (1998) para quem estas permitem a construção de uma “imagem mental” a partir de uma sequência de eventos e acontecimentos que serão ponto de partida para a narrativa de um tempo ou a construção do tempo em si. Determinado centro de perspectiva faz uma síntese do tempo, que orienta a acção do indivíduo e do grupo no espaço, mas, entretanto, como argumenta o autor, o poder de síntese do ser humano é accionado e estruturado a partir de uma série de experiências que são passadas de geração para geração e que colaborou para a fixação de uma representação colectiva das sequências temporais.

A noção de centro de perspectiva nos auxilia para pensarmos como – ao longo das narrativas sobre a história familiar griot ou nos conteúdos dos repertórios tradicionais – há sempre personagens ou acontecimentos que despoletam um novo caminho ou uma nova forma de agência sobre o mundo. Sunjata Keita, Alfa Yaya, Surakata ou Amílcar Cabral são exemplos do que Elias chama de “substantivos reificadores do tempo”, na medida em que, tal como a marcação das datas e horas do relógio, esses personagens estabelecem correspondência entre várias sequências de acontecimento, e tornam concretos e vivos momentos abstractos. Além disso, fazem reunir uma imagem a respeito de um tempo, uma imagem que traz um estatuto, um aprendizado, um novo e são focos de acção do homem sobre algo.

Outro detalhe atrelado a essa noção de Elias é a importância dada à transmissão do conhecimento via gerações, tal como afirmara Galissa certa ocasião

(...) O griot, portanto, *djidiu*, é, em português, verídico. Verídico porque nós informamos alguma coisa. Mas os reis, que nós chamamos *mansa* (*Mansa ke*), é o *mansa* que informa o músico, faz chegar ao músico. E o músico não canta nada que não tá acontecido. Nós, sempre músicos e trovador, nós contamos as histórias de etnias diferentes. A Guiné-Bissau tem bastantes e diferentes etnias lá, mas nós contamos as histórias de um por um. Quem não souber, tem que aprender com os mais velhos. Os mais velhos são bibliotecas. Não deixam perder história. História no passado, história no presente e história no futuro. (...) Não havia, na era dos meus avós, nem jornalismo, nem por escrito, nem nada. É o músico que faz chegar a mensagem dos governantes, é o músico que faz chegar alegria de outra terra para outra terra. E qualquer sequência de informações que nós temos de lá de fora para dentro, é o *djidiu* que é mensageiro. É por isso que o *djidiu* tem bastante tarefa pra cumprir

naquele tempo e hoje temos microfones, temos cabos e tudo para fazer chegar com a tecnologia (Galissa, em concerto no ISCTE, Lisboa, Março de 2012).

Um griot, portanto, é um sujeito que aprende sua história e a história do seu povo e do mundo a partir do contacto inter-geracional. É-lhes passado de uma geração a outra, hereditariamente, um conhecimento não apenas sobre o que é ser griot, não apenas o que lhes constitui enquanto pessoa, mas também do que é constituída a *djaliá*. E a ambos é fundamental a consciência de um processo histórico marcado por temporalidades.

Borges (2004) etnografou a temporalidade da *praxis* krahô no Brasil Central pelo movimento das pessoas, o deslocar de seus corpos pelos espaços simbólicos da aldeia para compreender o modo como o tempo é vivido, construído e significado no quotidiano. Inspiro-me em sua pesquisa para perceber como griot e *djaliá* também nos propõe olhar para o tempo na compreensão da organização de sua vida e no conteúdo de suas narrativas. O impacto do tempo sobre a *djaliá* é o que nos interessa em última instância porque é ela, enquanto um ofício e uma prática que são a razão de ser do griot e o que o coloca em movimento. Esse impacto, todavia, é causado por meio da mobilidade dos griot, a mobilidade daqueles corpos, que guardam as várias temporalidades históricas e ecológicas que marcam sua *praxis* quotidiana.

É importante avançarmos tendo em consideração o jogo entre os tempos estruturais que marcam a trajectória dessas famílias até a Guiné-Bissau e o tempo ecológico (que coordena a mobilidade quotidiana, que veremos no próximo capítulo). Tomando como referência Gell (1996), o contraste proposto por Evans-Pritchard (1993)⁶⁵ entre esses tempos é o que faz a estrutura social ganhar dinâmica. A aparente estabilidade e eternidade daquele quadro espaço-temporal é invadido constantemente no presente pelo tempo do mundo microcósmico, dos tempos ecológicos, que são explicitadores da passagem do tempo e que mandam novamente para o passado os eventos que compõem a estrutura hierárquica da sociedade. As temporalidades assim estão constantemente tocadas umas pelas outras: o tempo

⁶⁵ (W)e have remarked that the movement of structural time is, in a sense, an illusion, for the structure remains fairly constant and the perception of time is no more than the movement of persons, often as groups, through the structure. Thus age-sets succeed one another forever, but there are never more than six sets in existence and the relative positions occupied by these six sets are fixed structural points through which actual sets of persons pass in endless succession. Similarly... the Nuer system of lineages may be considered as a fixed system, there being a constant number of steps between living persons and the founder of their clan and the lineages having a constant relation to one another. However many generations succeed one another the depth and range of lineages does not increase... If we are right in supposing that the lineage structure never grows, it follows that the distance between the beginning of the world and the present day remains unalterable. Time is not thus a continuum but a constant structural relation between two points, the first and last persons in a line of agnatic descent (Evans-Pritchard, 1940: 107 apud Gell, 1996: 21).

estrutural e tempo ecológico fazem parte um do outro e alteram um ao outro na medida em que as pessoas os vivem.

Em suma, o que quero aqui dizer, é que os tempos ecológicos são trazidos não apenas em consideração a uma mobilidade que acontece no presente dessas pessoas, mas para considerarmos como essa mobilidade e essas temporalidades também colocam em perigo ou trazem a necessidade de perpetuar aqueles tempos estruturais que compõem esse mesmo mapa de mobilidade e que são contados a partir de elementos organizadores da vida social mandinga, como a relação com os regulados ou as ligações inter-geracionais.

Apresento os personagens e os tempos históricos de acordo com o repertório e as narrativas ouvidas em meu trabalho de campo. Tomo o repertório como um guia porque, como dizem meus interlocutores, este é um veículo da história e porque são as performances e narrativas destes que fazem presente a história e a topografia das várias famílias griots que hoje vivem na Guiné-Bissau.

Além da verdade e da mentira: o griot como narrador

A aproximação à performance na *djaliá* e no afro-mandinga pode ser feita por diferentes prismas (que não esgotaremos nesta tese), indo desde um olhar sobre o quotidiano do griot nos seus encontros com os “patrões” até sua actuação em um concerto dentro de uma sala de espectáculo (ver também Ebron, 2002). Em uma das actuações mais importantes do griot está o desempenho da função de narrador, uma vez que é na elaboração e comunicação de histórias e genealogias que o vemos exercer a *djaliá*.

A antropologia da experiência tornou-se uma grande ajuda não apenas para entender a confusão entre sujeitos e objectos, artistas e obras de arte como para aproximar-nos da concepção da arte da *djaliá* como um “mobilizador do conhecimento cultural”, assim como pensa Copland (1997) para o *lifela*, movimento musical criado pelos mineiros de Lesotho imigrados para a África do Sul.

A arte, nesse sentido, torna-se um veículo de reflexão e expressão da fragmentação e deslocamento das experiências subjectivas e colectivas e, no caso da *djaliá*, ela aparece como uma expressão da ordem social, que realoca a pessoa na sociedade como também um media de crítica e pensamento acerca de “novas” realidades. A *djaliá* assim é reciclada pela experiência de seus artistas e de seu “público” (entendido aqui como aqueles com quem a *djaliá* dialoga) com os assuntos que estão na pauta do dia: a migração, a pobreza, as epidemias e a guerra, o fazendo por meio da exaltação da pessoa – individual e colectiva e mantendo assim, sua particularidade enquanto estética.

Na África Ocidental, a música mande teve muitos de seus artistas e obras elevados a hinos e porta-vozes dos processos de independência, como pudemos ver no Mali, na República da Guiné ou na Gâmbia (Counsel, 2006). Na Guiné-Bissau, a música mande e seus *griots* se misturaram a uma panóplia de outros géneros musicais, tradições e artistas dentro das orquestras nacionais, do Ballet Nacional e da Escola de Música e colaborou no processo de consolidação de uma tentativa de música nacional. A reprodução da *djaliá* e seu trânsito por diferentes espaços desse *topoi* mande assistiu também o processo de realocar o sujeito frente a estruturas sociais que os colocam na periferia de um sistema produtivo. A *djaliá* e suas músicas tornam-se, nesse sentido, veículos poderosos tanto de transformação quanto de reconstrução de uma identidade que se faz na continuidade com a vida na fronteira de uma vida nacional e étnica e no movimento transnacional entre Portugal e sua terra natal.

Um ponto importante levantado por Copland (1997) quanto à música *lifela* é o entendimento de que na manutenção dos seus laços a uma raiz rural, ela não colaborou para o desenvolvimento de uma consciência política, uma vez que não questionava a posição marginal e de dependência daquelas pessoas no processo produtivo global. Acredito que para o caso da música mande, temos uma tensão entre a conscientização de seu público para um pertencimento para além das fronteiras nacionais da Guiné-Bissau e uma identificação com outros grupos do Mande e assim, a manutenção de um estatuto estrangeiro desde sempre presente na concepção nacional guineense acerca da sociedade mandinga. Ao mesmo tempo, esses actores se colocam como os responsáveis pela articulação com questões políticas e da realidade social, chamando para si a responsabilidade da comunicação e, portanto, da narrativa, de um presente histórico.

Quando olhamos para o conjunto de narrativas aqui presente, olhamos também para um mundo de fronteiras fluidas, que permitem transitar por diferentes espaços e ligar-se a diferentes pertenças étnicas, sem, no entanto, deixar de ser mandinga. Estamos falando de um universo de pessoas que se ligam ao coração do Mali, passam pela República da Guiné, fincam o pé na Guiné-Bissau, vão até à Gâmbia, vem e voltam do Senegal, se esticam até Portugal. Não apenas em viagem, mas em pertencimento. Como meio de acesso à *djaliá* contemporânea e sua circulação por essa linha transnacional e histórica que vem desde o interior da África Ocidental até Lisboa, partimos do guia para a experiência desses sujeitos: a aventura e a centralidade da pessoa.

Um dos objectivos em desenhar esse capítulo é deixar vir à tona os vários tempos e espaços que se cruzam na *djaliá* e como elas afectam não apenas a experiência do griot, na sua busca por conhecimento, na forma como circulam por esses espaços em busca de trabalho

e outras razões que possam existir, mas também o modo como elas afectam a própria performance do *griot* em si, na medida em que todos esses tempos e espaços são comunicados a uma audiência, seja a antropóloga ou um público de alguma festa realizada na Guiné-Bissau ou em Lisboa.

O *griot*, assim, fortalece sua função de narrador e de contador de histórias, que, na concepção benjaminiana, é aquele que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1992: 201). Ingold (2011) sugere que o contador de histórias se utiliza das palavras como ferramentas para conectar o ouvinte com um passado, e que é nesse mesmo passado que estaria a chave para suas “descobertas” quanto aos modos de proceder no presente. Assim, chegamos a uma consonância com outros autores que trabalharam acerca da *djaliá* e do papel do *griot* como um conector entre passado e presente, que por meio de personagens e eventos da história traz também um guia de acção para aqueles a quem fala e canta (ver Belcher, 1999; Hoffman, 2000; Ebron, 2002; Charry, 2004; Moraes Farias, 2004; Hale, 2007).

Belcher (1999) argumenta que o épico de Sunjata nos traz, por um movimento centríguo, a dimensão da temporalidade no espaço mande e inaugura a função da tradição performativa da *djaliá*: transportar o passado para o presente de modo a criar perspectivas para a acção futura. Segundo o autor, Sunjata é descrito como o ‘homem para o amanhã’ e na narrativa de sua história existe um jogo entre presente, passado e futuro, no qual o futuro é projectado fora do passado de modo a se tornar um presente possível, do qual qualquer espectador-ouvinte toma parte. É um processo que toma esse personagem como um guia desse jogo temporal, que contém tanto uma função retroactiva pela qual a historiografia oral é responsável, como contém também energias específicas da tradição de performance, que incitam emoções. Sunjata torna-se o homem para o amanhã, porque sua história é tomada como uma matriz que fixa e valida costumes sociais, origens de clãs e nomes e características nacionais (Belcher, 1999).

Benjamin (1994) nos ajuda a olhar para a performance do contador de histórias sob três aspectos, que nos remetem ao *bricoleur* e o qualificam como tal: a relação com a própria experiência, seu inventário pessoal; a apropriação de elementos externos – experiências, objectos, contos; e a relação com os ouvintes, levados a compartilhar dessa experiência reelaborada. O produto gerado pelo artista-*bricoleur* de alguma forma mostra um pouco do que é o artista, pois o objecto criado é uma forma de comunicação com o mundo, expondo seu universo lúdico, seu imaginário e sua capacidade de articular discursos distintos.

O contacto do contador com seu inventário pessoal o leva a pensar a sua acção de contar como um jogo que aparece em uma espécie de relação de múltiplas expressões, isto é, o contador materializa em gestos, acções, ritmo, dinâmica, jogo e entonações o modo como ele percebe o conto a partir da sua experiência. Mais do que representar algo, o contador de histórias expressa, ou seja, faz com que sua performance seja fruto directo daquilo que está em seu interior. Em contrapartida, essa própria forma encontrada retorna ao interior do artista, alimentando e gerando mais respostas, levando o trabalho como um jogo de ir e vir, de pergunta e resposta.

Turner (1992) vê a narrativa como um instrumento para o comprometimento de homens e mulheres que tornam-se actores no drama social por meio da elaboração dramática de valores e objectivos que motivam a conduta humana (ver Hartmann, 2000). O narrador, nesse sentido, deve estar “apto a executar um grande número de tarefas diversificadas” (Lévi-Strauss, 1989: 33), seja pelo trabalho directo com instrumentos musicais, com objectos ou com a palavra, em sintonia com o momento em que fala e com as emoções presentes.

O momento que relato a seguir permitiu aproximar-me dessa faceta narrativa da djaliá, que vem, na maior parte das vezes, acompanhada da música ou de melodias que pertencem a um repertório tradicional. Falar em contextos, assim, difere do cantar uma canção em um palco e diz respeito a uma particularidade do seu ofício, que o difere de outros cantadores e bardos.

Uma tarde em Bissau, quando nos sentamos para ouvir sobre a história dos Canuté, Djaliqeba Sumano dedilhava a música para Hadja Massa começar a contar sobre a saída da família Canuté e Sumano desde Kasso até Bafatá, criando o momento para a irrupção dos versos da música-base: Alfa Yaya. Enquanto Alfa Yaya era tocado, a história da família era cantada, criando-se uma atmosfera para ouvir uma história e assistir uma performance. Hadja Massa cantava e contava sobre a mobilização dos homens grandes para chegar até o lugar de Alfa Yaya, que naquele momento, é intimado a dar aos *griots* uma aldeia de nome San Pulo – com vacas, ouros e escravos. Essa era a única maneira deles não voltarem mais para Kasso.

Leach (2009) argumenta que os lugares escrevem a identidade social e sendo o lugar também o que cria família, ou que garante conexões espaciais entre as pessoas, as protegendo de interferências externas (como vemos no pensamento de Descola). As conexões têm o poder de tornar visível o trabalho, porque exprimem o conhecimento daquelas pessoas sobre os próprios lugares e sobre as ligações entre as pessoas que ali estão, em termos de parentesco e afinidades e interdependência. Portanto, segundo Leach (2009), a performance é um momento

de reconhecimento e de inclusão das pessoas na rede de relações que as compõem enquanto sujeitos.

Ingold (2009), por sua vez, nos traz que o acto de contar histórias é o mesmo de criar relação. Assim, a performance narrativa do griot é também tornar reais ou conhecidas as relações das pessoas para quem canta tanto com eventos, lugares e personagens da história, mas também deles com a própria pessoa do griot. Dessa maneira, a história não é um compêndio de informações fechadas, mas um movimento de aprendizado e de reposicionamento dos sujeitos, uma vez que no passado como no presente, a performance do griot é tomada como uma acção tanto de exaltação da história, como de torná-la presente e ser um meio de comunicar e provocar reflexão. É como se o indivíduo cantado naquele momento da performance fosse capaz de renovar a história, por meio de manter honrada a linha de pessoas que estão antes de si. Hale (2007) nos diz que as palavras do griot tomam valor especial no presente por amortecerem as relações humanas, sejam as ligações entre um regulado e seu povo ou entre famílias negociando o casamento entre seus filhos.

Gell (1995) escreve sobre o modo como os Umeda criam paisagem a partir da experiência física do espaço e da sua tradução em palavras e, influenciado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, entende que, ao criar palavras para descrever, as pessoas indexam uma realidade a partir da experiência do corpo e da interacção entre corpo e ambiente. Ou seja, falar é um gesto sobre o mundo. Assim, ao narrar eventos e personagens históricos, ao fazer daqueles tempos também caminhos e paisagens de seu presente, os griots criam um mapa que norteia sua experiência e a daqueles para quem as cantam. É esse também um dos “objectivos” da *djaliá*: aguçar a consciência e o compromisso com uma moral e um *ethos* que antecedem o hoje (e que o hoje deve honrar e respeitar) (Ebron, 2002; Morais Farias, 2004; Hale, 2007).

Como complementam meus interlocutores, está arraigada no êxito de sua performance narrativa a capacidade de manter o *djumbai*, palavra em kriol que descreve o divertimento. E a música torna-se um meio pelo qual essa mediação das relações sociais e de acção sobre o sujeito e o espaço é possível, uma vez que se faz de suporte para a mensagem narrativa. É também, como argumenta James (1999), um modo de prover comentários sobre o contemporâneo dentro de uma estrutura de durabilidade e permanência, cujas ligações estão voltadas para um passado. A esse respeito, disse-me Baba Canuté:

a música, o arranjo é como o barulho do mar que tem tantas coisas... (...) música é o que ajuda a vida da pessoa. Se ela ouve música, ela fica bem. Como minha mãe que antes da música começar, estava chateada, mas música toca e ela ficou bem. E começou a cantar. A música entra no osso. (...) E quem ouve, divide o que tem. Na

hora que ele divide, ele lembra. Nós lembramos nossos avós, que cansaram, que viram as guerras todas. E fica no coração. (...) Djaliqueba toca essa música (de Sunjata) apenas com o sentimento. Porque ele não sabe quem é quem. Nós falamos nomes, mas nós não sabemos quem é quem. Meu pai, até mesmo ele, ele fala no seu nome, mas ele não sabe quem é quem. Ele falava sua história, mas ele não conhecia Sunjata. (Baba Canuté, Bissau, 2010)

De heróis e políticos: temporalizações

O tempo de Sunjata, o tempo de Alfa Yaya, o tempo do Profeta, o tempo dos *tugas* (palavra crioula para portugueses) são algumas das marcações da história mandinga tal como aparecem nas narrativas que se seguem. Tempo é também palavra usada no crioulo para se referir à história e é um marco que nos conta sobre maneiras de viver e de fazer. É uma memória de um período vivido não apenas no quotidiano, mas pelos ancestrais.

Além disso, podemos pensar a partir da sugestão de Cole (2001) de que os mecanismos de praticar a memória são também processos de convencionalização em que o presente é domesticado dentro de um enquadramento do passado. Ou melhor, em que o presente e o passado são processados em conjunto com as inovações e novos contextos.

Apesar dessa discussão se fazer em termos de tempos ligados à história e a memória, é importante que tenhamos em mente que esses mesmos tempos também se fazem da ligação dos sujeitos da história com um universo também formado por coisas e entidades, que balizam sua relação com o espaço e os lugares em hoje vivem. Portanto, parece-me sobremaneira importante a concepção de Latour (1991) de que o tempo é uma forma de ligação entre os seres e, portanto, algo “artificial”, construído para que os humanos se ligassem entre si e com os não-humanos e para que criassem conexões sincrónica e diacrónica de suas relações. O não-humano inclui a ligação não apenas com outros seres e entidades como também com outros espaços, que, como veremos ao longo das narrativas, se misturam às experiências pessoais, ao protagonismo de *irans* (entidades protectoras da terra), matos sagrados, árvores sagradas, assim como ao papel dos instrumentos musicais a que essas famílias se ligam e no qual se especializam, como é o caso do *balafon*, do *kora*, do *kontim* e dos instrumentos de percussão como o *dundun-bá*.

No estabelecimento das ligações humanas e não-humanas, Latour vê a criação de um tempo social co-existente a uma multiplicidade de outros tempos. Tomo o tempo social mandinga como algo que designaria uma prática que, embora particularmente valorizada e com alguma influência sobre outros tempos, está também submetida à noção de um tempo social dominante, que como propõe Roger Sue (1995 apud Borges, 2004), são os tempos da “modernidade”, guiados pela lei do capitalismo e pela divisão do trabalho misturados aos

tempos da “pós-modernidade” em que se volta à necessidade do tempo sagrado, da religião ou do lazer.⁶⁶

A sugestão de Latour quanto ao tempo ser um advento humano para criar realidade e de que, portanto, ele é ordenado em torno de um macrocosmo social nos faz deparar frente temporalidades não temporais, que se tornam formas de classificação a partir de acontecimentos conjugados de modo a ligar provisoriamente os seres (2001: 75). A junção dessas duas linhas de pensamento sobre o tempo, a de Latour e a de Sue, nos permite olhar para o que se torna relevante nas narrativas quando a realidade é criada “em consenso” e de que maneira ela comporta diferentes tempos.

Elias (1998) também chama atenção para o carácter limiar entre a artificialidade do tempo e a apreciação de sua passagem. Na sua opinião, o tempo não poderia ser pensado como um “decalque” conceitual de um fluxo que existe objectivamente nem como um conceito objectivo e anterior à experiência humana do mundo, na medida em que é um conceito que implica um elevado nível de síntese dos acontecimentos, que marcam a experiência de um conjunto de pessoas e de sua relação com o ambiente (ibid: 11). Para este autor, o tempo, “tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de carácter individual, social ou puramente físico” (idem: 17).

É pelo modo como Elias faz aproximar a ideia do tempo à memória, que o incluo nessa discussão, dado que trato de negociações “mandingas” acerca do tempo, suas marcações no espaço e na sua mobilidade por ele. Para este autor, o tempo é uma maneira de criar o “mais cedo” e o “mais tarde” na experiência colectiva, sendo um instrumento de síntese entre aquilo que está no passado, presentificando-o, e sua ligação ao que está efectivamente presente (ibid: 61). É por essa via que vejo possível o entendimento do modo como essas pessoas se ligam a um passado tão distante como o Império do Mande do século XIII e a realidade guineense contemporânea. É a consensualidade em torno das temporalidades que permite ao indivíduo ter coisas em comum com outros seres, quer sejam eles da mesma espécie, conterrâneos, contemporâneos ou não.

⁶⁶ A discussão quanto ao par modernidade/pós-modernidade não me parece tão binário naquele contexto africano, haja visto que as práticas sociais mandingas e o seu tempo social muito embora tenham sofrido com o advento das influências do capitalismo e das demandas do mercado, não sofreram aparentemente com o desaparecimento do tempo sagrado e do tempo de lazer desde o princípio, como foi o caso de algumas sociedades europeias, a que esses autores se referem. A dissertação de Borges (2004) sobre o tempo entre os Krahô, grupo indígena do Brasil Central, nos auxilia na reflexão sobre o modo como o impacto do tempo social do capitalismo teve reflexos sobre a ordem social local. Temos ainda, as contribuições de autores como Piot (2010) sobre a modernidade e o capitalismo em África, para o aprofundamento dessas questões.

O tempo não corresponde necessariamente à história em si, como segundo Latour, queriam os modernos, mas, sim, com a apropriação de uma narrativa da história de modo a conectar os seres e criar um mesmo campo de realidade. Nesse sentido, o tempo pode ser representado como uma espiral, em que passado e futuro não são distantes a ponto de não se comunicarem pois o futuro seria como um círculo em expansão multi-direccional, que, para se expandir, necessita do passado em movimento, sendo repetido, modificado, reinterpretado, refeito. Como em muitas concepções temporais, a relação entre passado, presente e futuro é intrínseco à acção de temporalizar, uma vez que, os sujeitos operam o presente tanto fundido no passado como projectado no futuro (Munn, 1992). Na concepção mandinga, os tempos da história são propulsores da realidade presente e das acções futuras, sendo o passado constantemente envolvido no presente para que o futuro seja possível (Waldman, 1997/98; Moraes Farias, 2004; Hale, 2007).

Temporalizar se apresenta nesta tese, portanto, numa perspectiva muito próxima àquela desenhada por Munn (1992) de que essa é uma maneira de ver o tempo como um processo simbólico continuamente produzido pelas práticas quotidianas. A maneira de sequenciar, contar o tempo, estabelecer relações de passado-presente-futuro, são internas aos projectos das pessoas nas suas múltiplas vivências dos tempos sócio-culturais, mas são dimensões apreendidas concretamente por meio das relações entre as pessoas, os objectos e o espaço feitos no e pelo mundo quotidiano.

Assim, as marcações temporais não apenas localizam o sujeito na história, proporcionando pontos de reflexão para as acções no presente, como também informam sobre as relações pessoais de cada griot. As narrativas mostram alguns dos tempos históricos – o tempo da “grandeza africana”, o tempo do Profeta, o tempo colonial (dos “brancos” ou “*tugas*”), o tempo de Cabral ou o tempo do 07 de Junho⁶⁷ que se consolidaram como marcações do “status” dessas famílias, de prestígio, de actuação e da importância social que hoje são balizas para a reflexão quanto ao lugar da *djaliá* no mundo contemporâneo. Uma das mudanças mais significativas deu-se nas relações de trabalho, que, tal como contam, num primeiro momento tinham como cerne a troca pura e clara e o “poder” do griot era respeitado

⁶⁷ Neste capítulo, tratarei apenas dos tempos e caminhos até o momento da Guerra da Libertação. Após a independência, houve o que eles costumam se referir como tempo da migração, em que não só aumentou o fluxo entre a Guiné e a Europa, e especialmente, Lisboa, mas também o afluxo de pessoas a outros países africanos e esta questão tratarei no próximo capítulo.

e temido, e, com o passar do tempo e as mudanças na sociedade mande, a relação com os acertos para a apresentação pública, os pagamentos e as prendas também mudaram.⁶⁸

Contudo, os tempos não marcam apenas momentos e acontecimentos históricos como inauguram “caminhos”, uma noção ambígua, pois serve tanto para falarmos de uma trajectória espacial como também para fazer lembrar uma acção ou um acontecimento que incorre em uma mudança, seja ela social, estética ou religiosa. Para cada tempo, há um “caminho”, que não apenas conta a história de uma determinada *djalikunda*⁶⁹ como também diz respeito à inauguração de um outro tempo colectivo, de um movimento estético, da conexão com uma entidade. A exemplo disso temos o tempo da grandeza africana e o caminho do *balafon*, o tempo do Profeta e o caminho de Surakata, o tempo do Kaabu e o caminho do *kora*, o tempo dos *tugas* e o caminho da guitarra, o tempo de Cabral e o caminho do “moderno”, o tempo do 07 de Junho e o caminho da migração. As narrativas que se seguem, assim, são maneira de fazer presentes o passado e os ancestrais (tal como também podemos ver nos *itans yorubas*, ver Munn, 1992) e agrega valor ao papel contemporâneo do griot.

Djidiundadi nasceu há muito tempo e agora ela tem 1427 anos. Nós fazemos da mesma maneira desde o Profeta. Por isso, *djidiundadi* não é brincadeira. Porque todos que tem o Corão na mão, quando lembram de nós (*djidius*), eles têm que fazer por nós. Não pode nos negar, tem que nos dar algo. Ele pode não gostar de mim, mas ele dá. Porque não é a mim que você dá. (...) Porque você dá para o nome de Deus. Você dá para o Profeta Mohamed. Você dá para mim (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

Baba Canuté fez-me essa declaração em um dia que almoçávamos juntos em um restaurante nos fundos de um armazém em Lisboa (como já relatado no capítulo anterior). Ao nosso lado, estavam dois homens com vestimentas que marcam sua pertença ao Islão e sua idade avançada. Baba fizera questão de falar também a eles sobre a ligação dos griots ao Profeta. Junto a Sunjata Keita e a Bala Fasseke, Surakata é considerado o primeiro griot, aquele que um dia enfrentara o Profeta Mohamed e se curvara diante de sua fê, fazendo sua missão pessoal levar suas palavras por todo o mundo.

Dentre as várias versões recolhidas por Zemp (1964; ver também Hale, 2007), uma é semelhante à contada a mim por Baba Canuté, em que Surakata planejava matar o Profeta quando este passasse de Meca para Medina. Quando se encontraram e Surakata enfrentou o profeta dizendo que não acreditava em suas palavras, este último o fez afundar na terra três

⁶⁸ Apesar do dinheiro ser hoje central e as relações com a *djaliá* serem também comercializadas – com contractos e caches, por exemplo, ainda há grande estima pelas ofertas de presentes, como tecidos, jóias, animais, automóveis. A questão do dinheiro entretanto, será tratada em outro momento, dado ser um factor importante e essencial à realização da *djaliá*.

⁶⁹ *Djalikunda* é o nome em mandinga para uma família de *djalis*. *Kunda* significa família ou grupo familiar e *djali* diz respeito àqueles artesãos da palavra e do som.

vezes seguidas para que perdesse sua força. Quando se apercebeu do poder do Profeta, Surakata proclamou sua fé e fidelidade a Allah e ao Profeta e passou a ser seu acompanhante em todas as viagens, cantando seus feitos para todos por quem passavam. Nas guerras santas, Surakata carregava as armas de Mohamed e em troca este lhe deu um *kora* para tocar.

(...) Arte veio dessa maneira. Primeiro, artista, naquele tempo, não gabava ninguém, falava só de Deus e dos antepassados, dos profetas. (...) *djidiundadi* começa no tempo do profeta Mohamed (...) com um homem chamado Surakata. Naquela altura, ele era grande, valente, guerreiro. Depois, profeta Mohamed afastou daquela gente chamado Hamelias, naquela altura, ele sabia que não eram muito fieis ao Corão, os chamados pagãos. Então Deus manda anjo Gabriel para falar a ele se afastar. Depois que ele afastou, correu para Medina. E logo encontra Abu Sufyan, que ficou com raiva e mandou chamar Surakata. Disse, Surakata traga a cabeça do profeta Mohamed agora. Se você trazer, te dou 10 camelos, 10 vacas, você tem tudo...ouro, diamante, o que for. Então ele disse que sim, porque era um grande homem, um grande guerreiro. Sentou no cavalo com mais de 60 homens e seguiu até chegar ao profeta. E fala: profeta Mohamed. E ele disse, sim. Eu vim buscar a sua cabeça para levar até Meca. Ele fala, eu? Sim. Ele fala, não. Porque Deus está junto de mim, eu não vou. Eu não tenho arma, eu não tenho nada. Mas deus está no céu e vê. E vocês não podem fazer nada. Ele disse, sim? Então, você tem 5 minutos para juntar as coisas pra eu te levar. Então, vem pra aqui. Eles estavam próximos assim, 10, 5 metros. Logo, profeta fala assim: Deus, se você disser que esse escravo (porque eu sou seu escravo, ele é seu escravo), se você deixar ele me levar para os meus inimigos - ele fala - então, nada no mundo vale, mensagem que você me deu, termina aqui. Então logo, assim que olhou pra o chão, esse se abriu e engoliu o cavalo e fala (para Surakata): se você me fala o jeito que você reza, santo e não sei o que, mas na minha linguagem árabe, Deus é Allah. Ele (Surakata) vai junto com o cavalo. E (Profeta) fala assim: fê, você agarra com unhas e dentes a fé e aceita Deus. E (Surakata) fala a primeira vez e o chão o largou. E Iran veio para prendê-lo, mas o chão o apanhou. O chão brincava e o levava para mais fundo. E (Surakata) fala: eu aceito, Deus é grande e você é mensageiro mesmo de Deus e eu me junto a ti. E depois ele (Surakata) fala, você, meu irmão, eu te aceito, mas agora eu passo a ser o seu mensageiro. Todo lugar que você for, eu tenho de ir junto para te gabar. Eu tenho que contar a toda a gente quem é você. Não é preciso, ele (Profeta) disse. (Surakata) Não, é preciso, eu me voluntario porque toda gente tem que saber quem és. Porque deus te deu sabedoria e deu conhecimento e sabe como és o primeiro e o último homem. E gabou de todas as maneiras. E ali, fundou palavra de *djidiu*. Palavra de *djidiu* veio do sangue do profeta Mohamed (Baba Canuté, Bissau, Fevereiro de 2010).

Surakata inaugurou, assim, o ofício de *djali*. Zemp (ibid) mostra outras versões sobre a conversão de Surakata ao Islão e a sua passagem a griot do Profeta que nos dão pistas da comunhão de sangue entre Surakata e Mohamed. Em muitas versões, tendo sido ferido após um ataque pagão, o Profeta começara a sangrar na altura dos joelhos. Surakata, de modo a não deixar que o sangue do enviado de Deus caia no chão, abaixou-se e bebeu o seu sangue até estancá-lo (ver Zemp, 1966 e Panneton, 1987). A comunhão entre o sangue de Surakata (e de todas as famílias *djalis* descendentes dele: Kouyaté, Canuté, Sumano, Djabaté, Sissoko,

dentre outras) e o sangue do profeta é renovada no momento em que o griot exerce o seu ofício e dá continuidade a ele. E todas elas, desde então, saem de Toumbouctu, onde supostamente estavam, para moverem-se com a própria expansão do Mande.

Suso (2011) argumenta que a genealogia dos Kouyaté (considerados os griot dos griots) é traçada até Nyakumdogo ou Bala Fasseke, o griot do rei do Mande, Sunjata Keita. Outros, traçam a genealogia até sete gerações antes dele, ao companheiro do Profeta, “Surakata Ibn Malick ou Surakata Ibn Jafar. O nome Surakata é pronúncia local do nome árabe Shuraka e muito comum entre os mandingas, especialmente entre os griots” (2011: 63).

Não são, entretanto, apenas os Kouyaté que se vêm conectados a Surakata e, como diferentes momentos nos foram mostrando, essa é uma das ligações mais importantes para os griots, que a vêm como o elo que legitima também sua posição dentro da religião e sua identidade muçulmana. A religião, portanto, aparece na performance narrativa como uma maneira de fortalecer os laços entre os fiéis, mas, em uma direcção diferente de um discurso proselitista, a narrativa griot acerca do Islão, mantém um interesse no seu viés histórico.

Então, ele (o pai) ouvia mais poesia e história de antepassado que foi Mohamed, Moisés, e depois houve Jesus Cristo, que nós falamos Issa, houve aquelas histórias daquela altura. E para mobilizar povo, tem que falar desses nomes. E Abraão, nós falamos Ibrahim. Então naquela altura, povo daquela altura de Toumbouctu, Mali, vivia à base de história. Sentavam todos e ficavam contando histórias. Abraão era assim, judeus eram assim, árabes eram assim. E depois, os europeus entraram e europeus vieram de onde? Começaram as histórias e depois... (Baba Canuté Bissau, Fevereiro de 2010).

David Conrad (1985) explora o modo como essas histórias foram se misturando umas às outras e sofreram influências tanto daqueles que iam às peregrinações a Meca quanto daqueles que iam até África em diferentes missões. Como o mesmo autor diz em outro texto (Conrad, 2010), ainda no século XIII os regulados do Mali começaram a se denominar muçulmanos e alguns iniciaram as peregrinações a Meca, mas sem perder as conexões com as religiões tradicionais de seus ancestrais.

O Islão é tomado como parte incorruptível da identidade mandinga e, ao menos desde o século XI, quando houve a grande *jihad* naquela região, que os mandingas foram convertidos ao Islão (Carreira, 1947; Johnson, 2002). Quando os portugueses entraram no que hoje conhecemos como a Senegâmbia, já lá estavam os *marabouts* de influências sudânicas (Jakankas) e saharianas (Berberes), que resultaram na adopção do Islão por parte de muitos mandingas (Barry, 1998 apud Johnson, 2002). Até a metade do século XIX, entretanto, o animismo ainda imperava no reino do Gabu, governado por uma elite não-islâmica e foi Carreira quem, em 1947, primeiro definiu, com base em um estudo etnográfico da população

da Guiné-Bissau, que o Islão estava “enraizado no espírito do povo Mandinga” (Carreira, 1947).

Hoje, vemos borradas as fronteiras entre os finas (os especialistas nas palavras do Profeta e aqueles que recitam versos do Corão) e os griots. Hoje, segundo meus interlocutores, os griots também desempenham essa função junto com sua música e seu conhecimento da história. Gilsenan (2005) aponta para a fundação da comunidade islâmica pelo Profeta e que, com sua morte, transformou-se em várias comunidades, com histórias, políticas e línguas diferentes. Entretanto, todas se mantêm conectadas à Comunidade, uma unidade que se dá pelo cumprimento dos cinco pilares do Islão.

Um outro caminho que marca o princípio da *djaliá* é dado por uma música chamada *Lamban*, mostrando uma outra dimensão da identidade griot, sua ligação com a etnicidade mande e com o Império do Mali. “O princípio de tudo é *Lamban*”, dizia Umaro Djabaté quando começara sua narrativa sobre o caminho do *balafon* e da família Djabaté. É essa música que marca o princípio da *djaliá* e que se torna base para todas as músicas do repertório griot a partir de então.

Em Março de 2010, sob a sombra da acácia em Tabato, Umaro Djabaté contava:

qualquer pessoa que vem, canta-se *lamban*. Isso que é primeira música de África. Está no século I. *Lamban* significa nós já começamos. Nós começamos o fim do nosso trabalho. (...) significa muitas coisas ao mesmo tempo. Depois de *Lamban*, fizeram a música dedicada a Sunjata Keita. Ela ainda existe e muitos cantaram essa música. (...) Toda a gente sai do Sosso. Sai na mão de Sumaoro Kante. Ele que toma o *balafon* da mão do *iran* e põe madeira (Umaro Djabaté, Tabato, Março de 2010).

Panneton (1987) afirma que *Lamban* seria de autoria de Dangoman Doua, no século XII. Dangoman Doua era o griot de Nare Fa Makan, pai de Sunjata Keita ou de Bala Fasseké, filho de Dangoman e griot de Sunjata. O que teria motivado a autoria da música, entretanto, é o pressentimento de que Sunjata se tornaria o mestre de obras do Império do Mali.

Entretanto, há aqui uma série de controvérsias, já que as fontes orais de tais tradições misturam-se também com mitos da nascimento de personagens da constituição do Império. A começar pela criação de *Lamban* e pelo instrumento usado.

Lamban é uma peça criada no *balafon* e para Charry (2000) é um dos símbolos mais potentes da identidade mande. Segundo este autor, *Lamban* faz parte de um complexo de três peças musicais que são seminais na formação do Império do Mali e que de certa maneira estão envolvidos pela figura de Sunjata. Essas três peças musicais seriam o *faasa*⁷⁰ de Sunjata Keita constituído de uma série de canções de homenagem e narrativas que recontam a história

⁷⁰ *Faasa* é um tom, uma música, que se refere a uma genealogia e, muitas vezes, é cantada em honra a um ancestral e endereçada aos seus descendentes (Suso 2011, Charry 2000).

do Império; *Boloba* ou *Kura*, que é dedicada a Sumaoro Kante e *Lamban*, criada por *djalis* da família Kouyaté e que celebram o ser *djali* (Charry, 2000).

O que diferencia *Lamban* é que não é uma peça com história, mas sim, uma peça de celebração dedicada a toda linhagem de *djalis* Kouyaté e que não apenas celebra outras linhagens de *djalis* como também, de acordo com Charry (ibid), se tornou um dos mais populares veículos musicais usados pelas *djalimusso* malianas para criar novas canções de homenagem para seus patrões. Dizem Charry (2000) e Panneton (1987) que uma das especificidades dessa peça é o fato de ter uma parte vocalizada e outra apenas dançada, cujo instrumento base é o *dundun-bá*. E é o facto de celebrar a *djaliá* em si e das linhagens de *djalis* que ela é a música de abertura de muitas festas e eventos coordenados por *griots*.

A afirmação de Charry quanto à ausência de narrativa em *Lamban* mostra que: um, a articulação da celebração da pessoa do *djali* como figura que faz o enredo das histórias; e dois, o modo como ela abre um pano de fundo para a história começar a ser contada, já que está articulada a um complexo de peças de *balafon* que conta a história primordial do Império, que é a vitória de Sumaoro por Sunjata. É quando a percussão é incorporada à *djaliá* e deixa de ser exclusiva dos ferreiros. É o início de uma nova organização social.

Lamban é a primeira música, que veio acompanhando as famílias desde o Mali, de onde só saíram tocando o *kontim* e que depois foi tocada no *balafon*, após sua conquista das mãos de Sumaoro Kanté. Como Bird, Kendall e Tera (1995) argumentam, as histórias tradicionais sobre a origem do *nyamakalaya* invariavelmente se referem a Sunjata e lhe dão crédito pela vitória sobre Sumaoro, rei do Sosso. Após essa conquista, a vida social Mande se organiza em torno de diferentes grupos de categorias de pessoas, divididos em dois principais grupos: os *nyamakalaw* e a nobreza.

A gênese da história do Mande e de sua grandeza deve-se à figura de Sunjata Keita, cuja biografia é contada de maneira ligeira por Baba e acompanhada pelo violão hipnotizador de Djaliqueba:

Nós estávamos dentro da casa de Mahan Konaté. Mahan Konaté, ele que conseguiu ter 12 filhos e seu último filho foi Sunjata. E Sunjata foi um homem valente e seu pai era simples e reconciliador. Era como um chefe de *tabanka*, mas, depois, Sunjata pegou a espada... (Baba Canuté, Bissau, Março de 2010)

Esse pequeno trecho da história contada por Baba traz encriptados diversos elementos que encontramos em outros relatos sobre Sunjata e a criação do Império tal como aquela contada por Niane (1960) e re-analisada por Conde (1974); a história de Sunjata é também fundadora da *djaliá*, que não teria vindo a ser conhecida caso não houvesse um griot, responsável por transmitir o conhecimento sobre os feitos dos guerreiros e regulados. Apesar da figura do

griot existir anteriormente, ela ganha outra dimensão e relevância social com a expansão do Império Mande liderada por Sunjata Keita.

A relação de Sunjata com seu griot pessoal, Bala Fasseke,⁷¹ inicia-se ainda em sua infância,⁷² mas dá-se especial destaque ao papel por ele desempenhado na batalha contra Sumaoro Kanté, rei do Sosso. É na sua derrota por Sunjata que é inaugurado o novo império do Mande e se dá início a uma nova sociedade, marcada pela divisão de grupos sociais e de status e que coloca os griots como um sub-grupo dos *nyamakalaw* (aqueles que têm poder de transformar a energia vital do cosmos).

Sunjata Keita inaugura o Mande em toda sua extensão, desde sua espacialidade até a organização social como vemos hoje reproduzida. Entretanto, o interessante para nós é como primeiramente ele inaugura a relação entre regulados e griots e o modo como junto com sua história “nasce” o primeiro griot do Mande e seu instrumento-símbolo, o *balafon*. E, em segundo lugar, a apropriação de sua história pelos griots dá lugar a um modo importante de performance da história oral que é até os dias de hoje marca da *djaliá*.

Sunjata Keita torna-se o centro de perspectiva de uma temporalidade e espacialidade Mande, dado que é sua conquista pessoal que dá início à topografia daquilo que viria a ser, quase um século depois, a zona dominada pelo império. Waldman (1997/98), em um artigo sobre a epopeia de Sunjata, argumenta que este inaugura a centralidade da pessoa no imaginário e na organização social mandinga e um paradigma para a configuração do espaço geográfico e da topografia da acção ao longo da história.

A transferência de poder de Sumaoro Kanté para Sunjata Keita é representada pela tomada do *balafon* do primeiro por Bala Fasseke, griot do segundo, simbolizando uma nova era (Charry, 2004). O *balafon* se torna não apenas o símbolo da transferência de poder como também a ponte entre um tipo de performance – feita pelos ferreiros e sua percussão – e a

⁷¹ Há uma certa confusão, que Tamari (1991) mostra, entre Bala Fasseke e Jakuma Doga, dois nomes dados ao griot de Sunjata. Algumas fontes, a autora afirma, dizem que Bala Fasseke era o filho de Jakuma Doga, griot pessoal de Sunjata enquanto o segundo era então o griot pessoal do pai de Sunjata, Mahan Konaté. Entretanto, outras fontes mostram a anacronia entre esses dois, principalmente dada a sua relação com os instrumentos que adoptam. Bala Fasseke aparece como um tocador de *kora*, o que não seria possível dada sua aparição tardia entre os Mande e ligada principalmente ao reino do Gabu. Os dois são tomados como modelos de griot e Tamari aponta que, em uma determinada fonte, Bala Fasseke e Jakuma Doka sejam de facto a mesma pessoa, sendo o primeiro o personagem cativo de Sumaoro Kanté a quem foi ensinado os segredos do *balafon*. Adoptarei aqui a presença de Bala Fasseke como inauguradora da linhagem de griots, dados os relatos daqueles com que trabalhei.

⁷² De acordo com Conde (1974), os nomes atribuídos a Sunjata mudam de acordo com sua trajectória. Seu nome original seria Nare Magan Konaté, mas ficou conhecido como Sunjata Keita, após se tornar sucessor e seguidor de seu pai, rei dos Mande na altura.

percussão do *balafon*. Como aponta George Brooks (1993 apud Charry, 2004), a ascendência de Sunjata representa a era dos cavaleiros e da construção do estado Mande.

A suposição desses autores é de que essa batalha entre Sunjata e Sumaoro é uma alegoria para falar sobre a tensão entre uma nova ordem social – que divide a sociedade entre os nobres e aqueles que são transformadores de energia vital - e uma antiga, em que o rei, ele próprio, era um ferreiro e tinha o poder de “gabar sua própria cabeça” (expressão que diz sobre o poder de louvar a si mesmo) – como podemos ver com o mito sobre a relação entre Sumaoro e o *balafon*.

É exactamente essa separação que nos interessa aqui, porque nos fala sobre a criação do ofício do griot, daquele que de fora, toca e canta a honra de uma pessoa. Umaro Djabaté conta que o caminho dos griots está ligado a esse episódio, quando então Djalikoli ou Bala Fasseke torna-se uma espécie de comunicador e orientador para todos os régulos. Foi esse homem que “abriu porta para a *Kouyatékunda* começar a cantar”. Umaro Djabaté oferece-nos a conexão entre *Lamban* – o princípio de tudo e a figura de Sunjata Keita, o precursor de uma história de grandeza africana. E ele o faz por meio da figura da narrativa do surgimento da *djaliá* fundada por Djalikoli:

Nossa *didjiundadi* começou há muito tempo. Começou no século de Sumaoro Kante (...) Nossos “grandes”, junto aos régulos, todos os régulos que saíam, Djalikoli é que mostrava a cada régulo o caminho pelo qual deveria seguir. ‘Hoje, você não deve ir assim e sim assim’. Ele era grande *djidiu* e tocava aquela viola pequenina, o *ngoni*. (...) Aquele Djalikoli era o primeiro chamado para os *djumbais* do régulo, ele que abriu porta para *Kouyatékunda* começar a cantar. Ele é o primeiro, o dianteiro da África. Dianteiro de africano no Sudão. Eles são pretos do Sudão e passam pelo Gana, Burkina e Mali. Isso faz tempo. Aquele Djalikoli é que fundou nosso caminho. Ele que viu a saída do *balafon*. Ele que construiu o *balafon* de madeira. Ele conheceu o *balafon* de ferro. Ele que construiu o de madeira. (...) e seu filho tocava viola. E ele que veio do Mali e entra na *La Guinée* (Umaro Djabaté, Tabato, Fevereiro de 2010).

Entretanto, como Bird, Kendal e Tera (1995) argumentam, há aqui uma importante diferença a se fazer, que é a criação do griot enquanto um indivíduo pertencente a uma classe social específica, por um lado, e a *djaliá*, enquanto uma instituição, por outro. Esse argumento é importante para agregarmos também a figura de Surakata como precursor. Griots, assim como ferreiros, são encontrados por toda a África, mas são apenas pertencentes a uma classe de pessoas separadas nas regiões que foram afectadas pelos Impérios do Gana e do Mali. Os mitos que falam sobre o estabelecimento da *djaliá* estão invariavelmente ligados, para esses autores, ao Islão, de maneira a perpetuar as palavras do Profeta.

Portanto, *Lamban* representa de certo modo a conexão significativa que alinha o pai fundador do mundo mande que é Sunjata àquele que trouxe a instituição da prática artística da

djaliá fundada na conversão ao Islão. Há, portanto, uma ligação entre o mundo da etnicidade e da religião, fincados nas relações com os reis e com o Profeta. Ao narrar o caminho da *djaliá* na Guiné-Bissau, hoje, não há uma separação entre a história dessas famílias, os personagens históricos como Sumaoro, Sunjata, entre outros, a ligação aos outros clãs *nyamakalaw* e seus serviços, à *maraboutagem*, ao Islão e ao Profeta e aos *irans* da terra. Todos – Canutés, Djabatés, Sumanos, Sissokos, Kouyatés, Galissas, vêm de um mesmo lugar, com dois ancestrais comuns.

Bissau, Março de 2010. Bairro do Quelele. Nessa tarde, tenho marcada uma entrevista com Djaliqueba Sumano, criado pelo pai de Baba Canuté, dono da casa onde nos encontraríamos. Dada a recente viuvez de Djaliqueba, ele propõe que a entrevista seja feita na presença de Baba, seu irmão mais velho e de Hadja Massa, matriarca dos Canuté que naquela altura deixara a casa da família na Ponta Nova em Bafatá para uma temporada na capital.

Sentamos nos fundos da casa. Enquanto a esposa de Baba vai fazendo o fogo para preparar a próxima refeição, começamos a nossa conversa. Djaliqueba senta-se entre os dois e me é dada uma cadeira em frente ao trio. O violão de Djaliqueba vai preparando o ambiente – um hábito em que o afinar dos instrumentos vai dando o tom das músicas que se seguem - e provocando uma espécie de mantra que prepara os ouvidos para a história que será contada a seguir. Naquele momento, o que seria uma entrevista rotineira tornou-se uma performance improvisada, que contou um pouco sobre a história das famílias griots e como seus instrumentos cruzam-se com a história do Mande⁷³, enquanto um espaço geográfico e histórico alargado.

Enquanto o espaço vai se criando, Baba explica em poucas palavras o que acontecerá em breve. Hadja Massa grita por Fanta, sua filha mais nova, que também é corista e acompanha Baba e Sambala, seu irmão mais novo, em seus concertos. Quando esta senta no sofá, a senhora me olha de frente, com o corpo erecto, os brincos grandes e o lenço colorido em contraste à sua expressão séria. Ela começa o falatório interpelando Baba, que lhe responde “*Nam*”⁷⁴. Em seguida, chama por Djaliqueba, ao que este também emenda: “*nam*”. À resposta dos dois, ela segue: “nós estamos contentes”, fazendo menção a minha visita, sinal do meu profundo respeito por seu conhecimento. O mote daquela conversa era a caminhada da *djaliá* desde sua origem até os dias de hoje, história que os quatro foram montando por relatos, canto e música tendo como fio condutor a linha contínua da história da família desde sua saída da região do Khasso no interior do Mande⁷⁵, sua passagem pela *La Guinée* e a estadia na Guiné-Bissau até então (Excerto do caderno de campo, Bissau, 2010).

⁷³ Utilizarei aqui o termo Mande para me referir às sociedades e regiões que foram incorporadas pelo Império do Mali em sua expansão pela África Ocidental, com base na partilha de um mesmo tronco linguístico por diversas sociedades, dentre elas, a mandinga.

⁷⁴ *Nam*, em mandinga, significa sim e é uma resposta corrente nas performances entre artistas e da audiência quando interpelados pelo seu nome ou por alguma situação.

⁷⁵ Também do Khasso saíram os Sumano, os Djabatés, os Kouyaté, os Sissoko que hoje estão na Guiné-Bissau. O Khasso foi, entre os séculos XVII e XIX, um reino africano localizado entre o hoje Senegal e a região de Kayes no Mali, na cabeceira do rio Senegal, e tinha como capital a cidade de Madina. Sua população era composta por Fulas, Malinkés e Soninkés.

Os tempos cruzados por aquelas músicas e histórias eram o passado de uma “grandeza africana” e que ali, como apontou Baba, era presentificado pela voz e acções de sua mãe, mulher que acompanhou os grandes de sua época. Enquanto Hadja Massa é viva, ela é o presente daquele passado, memória viva da grandeza africana. No dia de sua morte, essa acção, provavelmente, será continuada por Baba, o filho mais velho.

Essa observação de Baba leva-nos para uma dimensão importante deste capítulo. Não estou aqui fazendo um relato histórico do Império Mande e seus desmembramentos, mas sim, alinho com o próprio movimento de meus interlocutores de invocar a história para falar sobre si. Sigo as formas de periodização dos próprios sujeitos que aqui falam, o modo como localizam o entorno e como ali se localizam. Mais uma vez, sublinho que meu interesse e objectivo não é cunhar uma versão da história mande, nem contrapor os diferentes pontos de vista que podem vir a existir no interior da transmissão desse conhecimento, mas falar do ponto de vista da performance e do evento, maneiras pelas quais essas pessoas se situam socialmente, enquanto historiadores, comunicadores, narradores.

Voltemos, então, à ligação representada por Hadja Massa e outros “grandes” entre o presente e o passado, entre o hoje da Guiné-Bissau e a grandeza do Mande, origem da tradição invocada por esses sujeitos chamados griots. Tal como a mobilidade do presente cria passados (Ingold, 2001), aqui também a mobilidade enquanto uma acção física é geradora de perspectivas temporais e espaciais. Como ensina a concepção mande, o presente é uma espécie de continuidade de um processo sócio-histórico cuja génese está no passado e, mais precisamente, no nascimento do Império do Mande. Aquele tempo da “grandeza africana” marcaria o princípio da mobilidade dessas famílias por diferentes espaços no oeste africano e que, ao viver diferentes momentos da história, fez essas famílias fundarem novas referências e temporalidades.

O tempo das famílias griots no Mande, e o modo como experienciam a topografia desde a história mais remota até a contemporaneidade, ligam-se à figura de Sunjata Keita, que pode ser considerado um centro de perspectiva (Elias, 1998) na ordenação do tempo⁷⁶ e do

⁷⁶ A influência de Sunjata Keita é de tal modo visível, que este tornou-se um personagem central e paradigmático nas tradições orais do Sahel (Diawara, 1999) e há indícios de histórias similares em outras localidades, como entre os Kuranko, na Serra Leoa (Belcher, 1999). Apesar de controversa e cheia de mistérios, a narrativa sobre Sunjata é seminal para entendermos em primeiro lugar a expansão do Império do Mali a partir de sua vitória sobre o rei do Sosso e da conquista da liberdade para seu povo. O modo como a história de Sunjata espalha-se ao longo das linhas de migração a torna uma tradição performativa mandinga paradigmática para toda a África Ocidental, como argumentam Belcher (1999) e Diawara (1999). Belcher (1999) sugere uma série de mecanismos da disseminação da tradição de Sunjata: O primeiro aconteceria com a migração e adaptação da tradição ao longo das linhas diaspóricas mande; o segundo teria sido por meio da difusão dentro da rede de circulação de

espaço. Apesar da distância geográfica e temporal que separam os mandingas que vivem na Guiné-Bissau daqueles que vivem no que seria hoje o Mali, Sunjata Keita se torna a principal referência de sua ligação a essa história colectiva porque funda uma nova era, por assim dizer, uma nova geografia e uma história colectiva.

A conquista mais importante de Sunjata (a vitória sobre Sumaoro Kanté) e sua relação com o griot que o acompanhava inaugura a relação de *patronagem* entre reis e griots, que marcaram a história mandinga e sua sociedade de classes. A figura de Bala Fasseke torna-se fulcral para as famílias griots, pois tornou-se aquele que “abriu o caminho” para todos seus sucessores. Narrar a história da família interligada a de seus regulados – e como foram por eles recebidos – mostra o quão conhecedores são da “grandeza africana”.

Naquela tarde no Quelele, a menção da guerra de Sunjata contra o Sosso fez Hadja Massa irromper o canto. “Isso complementa história”, Baba sorriu com gosto, silenciando. Hadja Massa seguiu, acrescentando às proezas de Sunjata os nomes dos familiares Canuté e da *djaliá*. Sua voz grossa, de uma mulher já com idade, dominava o pátio. Djaliqueba e Fanta fazem o coro. “Essa é uma das músicas da grandeza africana”, continuou Baba,

Nós, estávamos juntos desses regulados. Nós fizemos nossa missão, nosso trabalho juntamente com esses regulados. Porque nós conhecemos sua história e nós o gabamos e eles ficam contentes. Nós entramos fundo, para saber quem é esse. E é isso que manda Djaliqueba ter tocado esses regulados porque se ele não toca nessa grandeza africana, ele não pode motivá-la, ele não pode fazer você sentir. (Baba Canuté, Bissau, Março de 2010)

A noção de grandeza é quotidianamente o assunto do griot. Para Baba, a pobreza, a fome, a doença são objectos de reflexão, a que é preciso olhar para superar, para buscar a dignidade que, um dia, a história da grandeza africana promoveu e consagrou. Mariane Ferme (2001) faz uma análise sobre a noção de grandeza entre os Mende da Serra Leoa, povo muito próximo ao universo cultural Mande. A autora parte da vida material e do modo como os objectos quotidianos trazem inscrita a dialéctica do pequeno e grande assim como os processos de magnificação e miniaturização (ou seja, são portadores da grandeza e do magnífico ao mesmo tempo que são pequenos e, portanto, se tornam miniaturas dos grandes significados).

Segundo Ferme (*op.cit.*), a linguagem da grandeza caracteriza o poder e sua potencialidade (são os homens grandes, as casas grandes, e por aí afora), mas que não necessariamente corresponde à realidade e a tempos concretos. É uma maneira de inscrever

outras narrativas tradicionais, hipótese essa que retira o peso histórico de Sunjata; e o terceiro, também fruto de um difusionismo, restauraria a importância histórica e não apenas a do entretenimento.

significados sociais e que ligam-se ao próprio processo de linguagem e constituição do mundo.⁷⁷ São então pequenos objectos e a celebração de algumas práticas que se tornam receptores ou guardadores de uma memória de grandeza, e Ferme as mostra no espaço da casa, na divisão da noz de cola, no fabrico de tecidos ou de artesanato.

Faço coro ao seu argumento, mas tenho como guia a performance da *djaliá* e a permanência de personagens da história nas mensagens e na comunicação de uma moral ao público. Sunjata inaugura um tempo de grandeza que é fundado sobre uma nova organização social que tem duas qualidades opostas trabalhando em concordância: o indivíduo e o colectivo. O momento da conquista das terras da África Ocidental por um indivíduo, Sunjata, e o reconhecimento desse feito por um outro indivíduo, Bala Fasseke, faz nascer a valorização de um indivíduo e seus feitos. Entretanto, faz nascer também linhas de especialização. Aqueles que seguem a linha de Keita, vão se tornar guerreiros e herdeiros de seu poder. Aqueles de Bala Fasseke vão seguir com o ofício de se fazer ouvir em palavras e som os feitos do primeiro.

Assim, é nesse tempo de grandeza que surge o griot enquanto uma categoria social e junta-se à *djaliá* enquanto um mundo da arte, instituída nos tempos do Profeta. Dentre outros autores, Moraes Farias (2004) argumenta que Sunjata, em sua batalha com Sumaoro Kante (ou Sumanguru), inaugura não apenas o Império do Mande, mas também a noção de pessoa e o modo como a sociedade se dividirá idealmente a partir de então: em homens livres e nobres de um lado e em grupos de pessoas especializadas em determinado ofício, de outro.

Kansala é gente que sai na mão de um homem chamado Turamakan. Era um rei que estava para os lados do Mali em um sector que é chamado Tamba. Lá que ele estava. Turamakan Kedjan em Tamba Ola. Ele tinha poder até na Gâmbia. (...) E vieram cobrar porque aqui os mandingas também tinham poder e veio então pra cá. (...) E fica no mato de Gabu, fixa ali. Funda também. Por isso que nós somos de Gabu. (...) E depois, ingleses vieram pr'ali e deram nome de foguear, *kabu kabu*. (...) Aquilo ali é de alguém que correu lá de longe pra vir sentar aqui e se tornou mandinga de Gabu. O poder estava na mão do povo de lá, mas ele veio pra'quí. (...) Quando os nossos grandes saíram da Guiné, poder estava na mão daquele rei. Aquele rei que foi levado na montanha, na hora que nossos grandes passaram ali. Alfa Yaya. Com todos os *djidius*. Sumanokunda, Djabatékunda, Kouyatekunda, Canutekunda. Todos passaram ali quando iam voltando para o Mali. Aquele rei lá foi o que mais pegou *djidius*. Aquele lá, começava o *djumbai* na quinta e até sábado, todos os *djidius* tinham *djumbai*. Se tu tinhas hoje, eu tinha amanhã. Aquilo era só festivais que se criava ali. Mas os brancos de França o prenderam ali. Primeiro, o levaram para Kamsar. E falaram para os *djidius* irem para lá. E *djidius* foram. Uma vez e ele não foi morto.

⁷⁷ Ferme (2010) compara a dialéctica do pequeno-grande com o processo metonímico da linguagem, utilizando-se da ideia de Jakobson de que a fala e a comunicação requerem a selecção e combinação dos recursos de linguagem da metáfora e da metonímia, que estabeleceria uma ligação material entre dois elementos.

Fica na Kamsar uma semana. E não entra na Guiné-Bissau. Porque se a gente entrasse na Guiné-Bissau não poderíamos mais entrar ali. Mas não tinha maneira. Logo, *djidius* acabam com ele. E ele foi preso pela segunda vez e levado a Conacry. E levado, mas também não foi morto lá... (...) mas ele, ele mandou dizer para os *djidius* voltarem para sua terra. Logo, cada um foi pra lá. E atravessou pra lá. Nossos grandes foram, os de Gabu... mas ele olha como Kansala tinha acabado já naquele tempo e os fulas tinham tomado poder e aqueles que tinham poder que tinham levado os *djidius* até Gabu. (...) porque antes eles não tinham *djidiu* do Mande, *djidiu* puro. Tinha só *djidiu* que toca tambor e que faz luta. Não tinha *djidiu* tradicional que conta história, não tinha *djidiu* puro que é antigo no mundo. Que é povo que conhece gente. Logo *djidiu* veio ver o régulo que estava ali. E que tinha poder e diz que eles tinham feito muitos estragos, mas que iam ficar com eles. “Se vocês nos ajudarem, nós tiramos a má sorte. Tem gente que é apanhado na Dandun e que é amarrado tudo, porque o régulo queria prender e *djidiu* vê... e diz: vê esse? Você come sua vaca e depois o prende. Cada um que você o vê, já o amarra. Larga-o já. E ele fala: *djidiu*, eu te dou 4 vacas, pra você tirar a minha vergonha. Régulo, ele tinha um conselheiro que era *djidiu*. (...) Naquele tempo. Depois, pra tirar má sorte, os régulos fazem que os *djidius* vão os acompanhar. (...) Naquele tempo, nós aconselhávamos tudo, toda a gente. Se tinha problema na mão do régulo, nós ajeitávamos, nós dizíamos para as pessoas pararem com os problemas. Assim que passou... Estabilidade foi *djidiu* que trouxe. *Djidiu* que trouxe paz. Cada um que buscou terra, *djidiu* trouxe paz, se não estragava a terra toda. Era só ter um *djidiu* perto de você. Nós aconselhávamos e falávamos: isso vale, isso não vale. Até que você começava a ter sentidos mais claros. Aquilo acabou já hoje. (...) começamos a labourar. Poder acabou na mão do rei e nós acompanhamos aquilo lá (Umaro Djabaté, Tabato, Fevereiro de 2010).

A presença mandinga na zona desde a República da Guiné até à Gâmbia deve-se ao avanço do exército de Sunjata Keita e que no século XIII, encabeçado por Turamakan, Tiramagan ou Tiramakan Traoré, constituiu o estado vassalo do Kaabu (Lopes 1993). Durante a expansão, cada território conquistado era governado por um Farim, que devia obediência ao Mansa ou Rei, fixado no Mali (Carvalho, C. 1990; Mané, 1991).

Em Gabu, junto à família Sumano, me contavam que a história Mande, ali na Guiné-Bissau, “sai na Kansala” e anda depois pelo mundo. As pessoas tiveram filhos, que também viraram filho do chão e espalharam pelo mundo. A presença constante de Turamakan nas tradições orais dessa região *kaabunké*, como é chamada toda a zona que foi tomada como o reino do Kaabu, se daria pelo facto daquele homem ser uma referência histórica que liga tal reino à figura de Sunjata Keita e assim, dá-se continuidade ao modo de criar a topografia do território Mande a partir da experiência de um homem excepcional (Mané, 1991).

O avanço em direcção à costa atlântica pode estar associada com o avanço dos Árabes e as *jihads* islâmicas (Caroço 1948) e o Kaabu⁷⁸ ou Gabu resistiu à islamização até o século

⁷⁸ O Kaabu era composto de diversos reinos chamados Djimará, Cam-torô, Firdu, Paxana, Maná, Tumaná, Sama, Sam-Corlá e Corlá, e tinha como capital Kansala. Todos eles foram inicialmente governados pela filha do Imperador do Mali, Sunjata Conati e que, segundo a lenda, teria dado à luz

XVIII, seu momento de decadência, ao passo que as outras zonas do Império Mande haviam sido afectadas pelo avanço das conquistas e conversões islâmicas e seu poder entrado em declínio já no século XVI (ver Dias, 2005). Assim, sua aura é criada por reis sagrados e poderes sobrenaturais, com fama de grandes guerreiros e resistentes às imposições estrangeiras e marcada pela transição violenta para a tomada de poder por lideranças muçulmanas e a presença de mouros (Dias, 2005).

Há aqui uma ambiguidade entre o Gabu representar um foco de resistência à conversão e ser um centro de fé islâmica e não podemos esquecer que foi a coexistência de animismo e Islão que marcou a sua fundação e sua destruição. Segundo Lopes (1993), a coexistência de religiões e a estrutura política mandinga marcaram a força daquela região e, apesar de constantemente associada à presença animista, a região do Gabu representa a presença inicial do Islão na região de Casamance, sendo anterior à chegada dos europeus no século XV e embora discreta até metade do século XIX (ver Diallo, 1981; Person, 1981).

Caroço (1948), em seu estudo sobre o Gabu, refaz o percurso histórico das invasões e dominações daquelas terras por mandingas e fulas. Na povoação do reino, vieram também muitas famílias fulas que acompanhavam os mandingas e se sujeitaram durante muito tempo às suas exigências. Inicialmente, as famílias fulas ocupavam porções de terra para o pastoreio de seus rebanhos e também iam fazendo cativos nas povoações que estavam em seu caminho. (Caroço, 1948). Esses, entretanto, eram os Fula de Gabu e eram colaboradores dos Fula-Futa na missão de derrotar e eliminar as lideranças mandingas (Carreira, 1947).

Os Fula do Futa-Djalon haviam avançado por aquelas terras e tomado poder, ainda sob a forma de impostos e da vontade de converter os mandingas ao Islão. Esses, rebeldes com as exigências dos seus novos suseranos, sofreram retaliação violenta dos novos donos da terra, o que provocou a guerra de Kansala e o consequente êxodo da população local para o norte.

três filhas de um *iran*, o que faz de seus descendentes, *nhantchós*, terem poderes sobrenaturais e se diferenciarem dos outros grupos guerreiros da região. As primeiras famílias que ocuparam a região foram os Sane e Mane, estes já com algumas facções da família islamizadas e portanto, possuindo outro patronímico e criaram suas respectivas povoações e indo para além daquelas principais localidades do reino (Caroço, 1948; Carvalho, C., 1990). Os *nhantchó* dividiam o espaço do reino do Kaabu com mais dois grupos: os *korin*, guerreiros livres, mas sem capacidades sobrenaturais e os escravos da coroa, que faziam o corpo regular do exército do rei e portanto, não tinham nenhum poder (Carvalho, C., 1990). Além disso, é interessante notar que eles instituem a matrilinearidade, uma característica preservada do contacto anterior com os *Musu-mansa*, que por sua vez se misturaram aos autóctones daquela região, os *padjadincas*. Portanto, um *nhantchó* herda sua identidade pela via materna e as duas únicas famílias *nhantchós* são os Sane e Mané (Mane, 1991).

Por volta de 1866, Mama Djanké Wali se tornou o novo Rei do Gabu. Este, conhecido e admirado pelos mandingas por seu temperamento destemido e colérico, não aceitou qualquer tipo de negociação com os Fula-Futa, que constantemente iam ao seu território para negociações. Naquele tempo, Kansala era uma cidade altamente protegida com trincheiras e paliçadas e ali estava toda a população mandinga da região que havia resistido aos avanços dos Fulas e do Islão e que se juntaram a Djanke Wali na defesa de sua religião, liberdade e independência⁷⁹. No último terço do século XIX, os Fulas estavam em expansão, e, após algumas tentativas, finalmente conseguiram tomar o Gabu e arrasar Kansala em 1864.⁸⁰

Uma das músicas mais importantes do repertório do *kora*,⁸¹ conhecida como *Tchedo*, é endereçada ao último rei do Kaabu e à batalha de Kansala, e talvez por representar a vitória do Islão sobre o animismo, talvez por representar a coragem e a grandiosidade de seus personagens mandingas, é ainda hoje entoada pelos griots. Aquela guerra sangrenta representa a mudança da ordem de um chão mandinga para o domínio fula e muçulmano e marca, sem dúvida, o lugar da Guiné-Bissau na construção desse mapa Mande.

Naquela tarde no Quelele, a música tocada pelo violão de Djaliqueba fez Baba evocar o tempo em que a gana imperialista foi manifestada nas ruas e fez pessoas morrerem por ela.

Este é império manifestado na rua, chamado Império de Gabu. Que fez grande guerra. Porque havia outros regulados, mas não enfrentavam grandes guerras. O que fez grande guerra e que ficou na história é Gabu. Porque lá que morreram por volta de 7000 homens em aproximadamente 75 horas. (...) Aquela guerra foi sangrenta e, por isso, ficou na história. (...) Essa música agora que é musica de Gabu, que é *Tchedo*. É por isso que eu falei. Em cada época, tem uma música. Se tocas essa aqui na Guiné é para falares da história de Gabu. Porque foram muitos homens que guerream, que desapareceram (Baba Canuté, Bissau, Março de 2010).

Djaliqueba sobrepõe os versos de *Tchedo* às palavras de Baba sobre as guerras na Guiné-Bissau.

Esse homem que ele chama, foi a hora em que os Fulas invadiram o Império, ele (Djanke Wali) manda seu sobrinho. Ele fala ao seu sobrinho: meus *irans* dizem que tem gente que vem invadir e que estão perto já do Império, do Castelo. E eu quero que você levante e vá ver, para ter certeza se é muita ou pouca gente. Ele sai, abre porta e mal olha Fula, aquele muro. Ele não podia contar. Ele pega um punhado de areia e fala: tio, se podes contar esses grãos de areia, então podes contar quantas pessoas vêm ali. Logo ele puxa espada e fala: és covarde. Não és meu filho, não és meu sangue. E o

⁷⁹ Lopes (1993) argumenta que a fragilidade da governabilidade do Kaabu estava associada a sua heterogeneidade religiosa. O Islão, ao contrário do animismo, se pensa também enquanto um estado, que organiza-se socialmente em torno dos valores propagados pela sua fé.

⁸⁰ Diz-se que a batalha entre mandingas e fulas em Kansala fora tão sangrenta que até hoje, a aldeia, devastada, ainda mostra resquícios das mortes violentas, com sangue a verter do solo.

⁸¹ Há uma série de lendas a respeito do Kaabu e dos seus reis, entretanto, três dos mais importantes registros, escritos em árabe e traduzidos para o Mandinga por pessoas da família Baio, de Bijine, mas que, entretanto, queimaram em um incêndio daquela *tabanka*.

mata. Logo ele fala ao outro: fecha o portão, que hoje vai haver guerra. Nós temos que lutar com esses. Logo os fulas chegaram e morreram milhares de pessoas. O castelo foi abaixo, tudo acabou. Todos morreram. Bom. Esse é aquele tempo, olha a história. Naquele tempo, ninguém pensava duas vezes para fazer reconciliação. Aquilo era só força física. Aquilo é guerra. Vês, essa parte que ele canta agora (Djaliqueba continuava cantando com os versos da história), é sobre as raparigas e as mulheres e meninos que batiam a sua cabeça na fonte para que esses não fossem escravos de fulas. Porque nesse momento, ele viu que ia perder a guerra. Porque os fulas entraram arrebatando o castelo. Entraram com força. E então, os meninos e as mulheres eram todos jogados pra fonte para que não se tornassem escravos. Isso que manda eu dizer, cada história com sua música. Cada música com sua história (Baba Canuté, Bissau, Março de 2010).

Os griots (ao lado de outros *nyamakalaw*) tiveram um papel importante no triângulo que se fazia entre fulas e mandingas, outras populações autóctones e os portugueses e franceses que faziam negócios naquelas terras (Lopes, 1993). Apesar disso, meus interlocutores dizem que suas famílias não estavam presentes em Kansala, pois ainda viviam no que hoje é a República da Guiné. A entrada no território da actual Guiné-Bissau se dá por conta de um rei fula chamado Alfa Yaya. Entretanto, é a lembrança dos heróis mandingas na zona leste da Guiné-Bissau, onde hoje grande parte da população é fula, que faz Mama Djanke Wali e a guerra de Kansala serem cantados em diferentes cerimónias e ocasiões. Nunca sem emoção e sobriedade.

Antes de avançarmos, façamos claro que o Kaabu é central no entendimento das narrativas e na construção da presença mandinga na Guiné-Bissau, muito embora os antepassados dos meus interlocutores não tenham vivido essa realidade e tenham entrado em território guineense pela República da Guiné e pelas mãos de regulados fulas, cujo maior expoente na altura era Alfa Yaya.

As narrativas reforçam, como escreve Lopes (1993), o papel dos griots, e de outros *nyamakalaw*, como um suporte para o governo do rei do Kaabu, que junto aos Dyula e os *almamis*, foi de vital importância para a estrutura política da região. Essa memória é parte da celebração dessas pessoas também enquanto articuladores políticos, que fazem a mediação entre a elite governante e o povo. Para além disso, percebo que as narrativas do Kaabu avaliam também o engajamento religioso dos mandingas e dividem a experiência dessa sociedade antes e depois da conversão massiva ao Islão.

Segundo Lopes (1993), o Kaabu não pode ser desconectado da história do Labé, situado na actual República da Guiné, e das disputas de poderes internos para o avanço das forças do Futa-Djalon sobre o território vizinho, onde hoje é a Guiné-Bissau. O Labé foi conquistado por Alfa Yaya, que logo tornou-se o seu grande rei e também avançou para o

Forriá, Kadé e Kaabu (Pélissier, 2001). Caroço (1948) conta que seu pai, Alfa Molo, foi régulo de Kansala durante muitos anos, tendo-se casado com uma princesa mandinga e, por ser contrário às ordens de sucessão do reinado, Alfa Yaya assassinou seu irmão mais velho e começou a investida contra Mamadou Paté, que havia tomado o poder em Kaabu. Para derrotá-lo, Alfa Yaya entrou em acordo com os governos português e francês, relação que começou a falhar quando parte do Labé foi dada ao controle dos portugueses e a revolta do rei o fez ser condenado ao exílio no Daomé.

Entretanto, naquela altura, os portugueses já haviam entrado em negociação com os Fulas para que os Mandingas pudessem retornar ao território de Gabu, o que explica o repovoamento mandinga da região (Caroço, 1948). Alfa Yaya é importante na história das famílias com que trabalhei, porque é quem promove sua entrada nas terras da Guiné-Bissau e que permite a ligação daquelas famílias com outros regulados fulas na região. Isso explica também esse ser um fenómeno migratório recente e, talvez, a quase invisibilidade do país na topografia dos Estudos Mandé. Durante aquela tarde com os Canuté, Hadja Massa declamava:

Nós e nossos avós e quem pariu nossos avós saiu do Kasso. Nome da *tabanka* é Kasso. (...) Quando Alfa Yaya era vivo, Alfa Yaya que chamou nossos avós pr'ali. Nós éramos pequeninos quando nossos grandes contaram essa história. Faz tempo. Não é de hoje. (...) Nossos avós foram parar no Fulamori, lugar de Alfa Yaya, que ele queria ver *djidius*. Aquela altura, Samori Touré⁸² queria ter eles. Mas nunca ninguém tinha visto como eles, *djidius* homens com mulheres. (...) Alfa Yaya perguntou e ele disse todo o regulado do Futa-Djalon até ali na fronteira. Lá que é sua *tabanka*. (...) Ele fala: nós não podemos mobilizar os *djidius* de Kasso para eles virem pra cá, mas se nós conseguirmos suas mulheres na mão, esses vão lá. Depois, eles começaram a mobilizar nossos avós (...) Depois ele pergunta, qual cantiga que você canta? E depois que ele canta, Alfa Yaya diz que ele não poderia mais voltar para o Kasso e toma uma *tabanka* inteira chamada San Pulo, com pessoas, vacas, cabras, ouro, naquele tempo tinha escravatura. E depois na hora que ele nos deu aquilo lá, nunca mais voltámos. Até no dia que os brancos apanharam Alfa Yaya Djaló e logo nossos grandes disseram que não iam deixar-se perder o nome de Alfa Yaya (Hadja Massa Canuté, Bissau, Março de 2010)

Após essa pequena narrativa, cantou os versos da música em homenagem ao rei, começando por lembrar os Canuté. Logo na segunda estrofe, Fanta tomou o comando, ao que Djaliqueba respondeu, virando-se em minha direcção e explicando o que as palavras mandingas queriam dizer:

⁸² Samori Touré viveu entre 1830 e 1900 e foi conhecido por ser opositor e resistente ao imperialismo francês. Sua mãe era mandinga e seu pai, um comerciante fula. Na juventude foi até Madina, no Mali, libertar sua mãe de forças militares que ocupavam a região. Se auto-declarou mansa e liderou um exército de homens, mantendo o Império Mandinga desde a Gâmbia até a Serra Leoa e a Libéria, onde estava quando foi capturado pelas forças francesas, que o exilaram no Gabão, onde morreu. Ver <http://www.blackpast.org/?q=gah/toure-samori-1830-1900>, consultado em 20 de Março de 2013.

Essa música fala é que se lágrima sai no olho, é o melhor que faz a lágrima sair no olho. Ele fala que Alfa Yaya é que todos os régulos não podem ser igualados. Porque Alfa Yaya não se igualava a nenhum outro na África Ocidental. Menos com Samori Touré e Sunjata Keita. Mas na sua geração foi único. E foi um régulo valente. Depois que Alfa Yaya morre, nossos grandes falam que não seguiriam mais nenhum outro régulo fula (...) naquele tempo, quem estava na *regulagem* de Gabu eram os filhos de Alfa Bacar Guidali (...) nós chegamos e naquele tempo, na Monjur Meta e na Mori Meta e todos os que estavam na *regulagem* de Gabu. (...) Naquele tempo, quem estava em Gabu eram nós Sumanokunda e Canutékunda. Porque sempre Sumanokunda é sobrinho de Canutékunda. Aqui nossa mãe. (Djaliqueba Sumano, Bissau, Março de 2010)

Após esse pequeno desvio em minha direcção, retomou o diálogo com seus irmãos, chamando pela presença de Baba na conversa, que preferiu continuar a explicação de Djaliqueba:

Sabes, o que ele conversa assim é história verdadeira. Chama pelas histórias dos regulados fulas daquele tempo. História de 300, 250 anos. E é tudo depois de Mama Djanke Wali, depois do Império de Gabu. É tudo depois, na base do colonialismo português. Porque os portugueses entram na Guiné em 1450 e a hora em que os portugueses entram, eles encontram nossos avós, eles começaram a entrar ali naquela altura. Nossos avós, como ele explicou, Sambala Koyo e Sambala Fili. Sambala Mulato e Sambala Negro. Então esses dois amigos que pegam, mas pegam apelidos diferentes. Amigos únicos. Família Sumanokunda, família Canutékunda. (...) foi pela amizade. Mas depois, que as famílias começaram a crescer, eles começaram a se unir, a mostrar o seu valor na *djidiundadi* e começaram a ir para os regulados. Os regulados que chamam seus nomes. Então, a *djidiundadi* em si, nós somos historiadores, dentro de nossa história que nós chamamos grandeza africana, nós tocamos para vários ramos (...) então, nós procuramos as histórias que queremos saber. E damos. E a partir daí nós não temos confusão porque nós sabemos já em qual ramo que pegamos. (...) Se hoje você quer saber regulado de Gabu, regulado de Mansonã (...) cada régulo tem sua história, mas nós estávamos dentro desses regulados e cumprimos nossa missão, fizemos nosso trabalho juntamente com esses regulados porque nós conhecemos sua história e gabamos eles e eles ficam contentes. Mas nós entramos no fundo, para saber quem é esse. (...) Como história de Alfa Yaya e como ele nos apanha, como ele nos recebe (Baba Canuté, Bissau, Março de 2010).

Chamar por Alfa Yaya é chamar por um personagem que encarnou de certo modo o último momento de “grandeza” da sociedade do Kaabu, seja esta mandinga ou fula. Até então, Alfa Yaya regulava o Labé e apesar de este já conviver com a presença dos governadores europeus, está-se ainda diante de relações entre soberanos e povo. Muito embora não queira aqui incluir Alfa Yaya no esquema de pensamento sobre os reis sagrados do Mande feito por Clara Carvalho (1990), é facto que, ao menos nas narrativas griots, estamos diante de uma linha contínua de soberanos que encabeçam um esquema social e que se impõe como uma “estrutura simbólica” que conceptualiza o poder e a unidade social e que conforma um espelho para a sociedade, estabelecendo relações de interdependência com grupos “desqualificados”.

O momento da derrocada do poder real, seja ele de um rei Mandinga, como aconteceu até o momento da vitória dos Fulas e conquista de Kansala, seja ele o poder de um rei Fula, como Alfa Yaya, representa para a *djaliá* um ponto importante de viragem e transformação, não apenas das suas relações de *patronagem* e dependência, mas também do conteúdo de suas músicas e dos seus locais de actuação. Após a morte de Alfa Yaya, vê-se a passagem de um momento histórico para outro, marcado pela presença cada vez mais incisiva dos portugueses no território do que é hoje a Guiné-Bissau. Surgem, então, questões coloniais (e, mais tarde, pós-coloniais) que desafiam a presença dos griots enquanto artistas e mediadores políticos. Mudando a sociedade e o Estado, mudam também as formas de inserção e relações que os griots estabelecem com seus regulados e com seus pares.

O tempo de ligação à administração colonial é silenciado nas narrativas, ou, em outras palavras, não é trazido como um tempo da grandeza como os tempos dos “grandes reis”. A relação com os regulados assume uma outra dimensão, na medida em que havia sobre o poder do régulo, o poder do governo colonial e da metrópole. Alguns griots, como o patriarca Galissa, por exemplo, são convocados para algumas viagens a Lisboa para tocar o *kora* nas comitivas vindas das colónias. Foi também este griot quem pela primeira vez tocou o hino português naquele instrumento. Seus filhos fizeram parte da Mocidade Portuguesa, o que lhes deu oportunidade de ir estudar na cidade de Bissau. Entretanto, veio o tempo da luta de Libertação e da Independência e a *djaliá* parecia tomar outros rumos.

Quando eu fui para o Senegal (no tempo da guerra colonial) fui logo para o lar do PAIGC e foi lá que eu encontrei com (Amílcar) Cabral, quando ele veio da última reunião da Tunísia (...) Foi em Dezembro, pr’aí. Eu, em Dakar, estava no lar, sentado com o violão na mão. Então, de repente, o Cabral surgiu ali. Ninguém sabia. E de repente ele surgiu e eu estava com a viola na mão. Ele olhou pra mim e eu logo cantei, gritei. Costume de cantar de griot, de *djidiu*. Cantei, cantei... Ele disse: ó, esse miúdo tem uma boa voz. E mandou me chamar. Eu fui ao pé dele, ele disse assim: como é que te chamam? Eu dei-lhe o meu nome: Baba Canuté. - Baba Canuté de onde? – Baba Canuté de Bissau. – Você é da Guiné-Bissau? Eu disse, sim. Depois, ele disse: que queres fazer? – eu vim porque eu sou artista, estive no Cobia e prenderam o Zé Carlos e o Aliu Barri e o PIDE também queria me prender porque eu cantava lá no Cobia e por isso que eu fugi pra cá. Ele disse, então você está bem-vindo. Continua a ficar aqui e depois vou falar com o Mané (...) que ele vai tomar conta de você e depois vai apresentar-lhe o Daniel Sorano, o prédio de Cultura do Senegal e ali todos os músicos vão ensaiar. (...) Antes de chegar em Dakar, eu estive em Kolda e o Biagui Sumaré me disse que era para ir para Dakar. Me disse: não quero que você fique aqui, porque a gente tá em tempo de luta. E eu não quero que você vá pra luta, porque pode morrer lá. Então vá para Dakar estudar música. Assim, quando tivermos a independência, você volta pra Guiné pra ser artista do PAIGC. E foi assim que eu fui pra Dakar. (...) E fiquei lá até 74, quando a minha mãe foi a minha procura. E depois fui com ela pra Gâmbia. (...) Em 75, quando voltei pra Guiné, formamos um grupo chamado Estrelas Negras, Bele Bele. Então ficamos lá, eu fiquei lá com o Bele Bele 1

ano e três meses. (...) Eu, quando encontrei com o Amílcar Cabral, eu fiquei emocionado. Foi uma surpresa, um homem que todo mundo fala dele... eu fiquei assim a olhar pra ele. Mas naquela altura, eu não tinha a intenção de fazer nada. Mas depois da independência, depois de tudo, que eu comecei a lembrar dele, que eu fiz essa música pra ele. Fiz uma grande música, mas essa música foi cantada em mandinga. (...) *Guiné fan so to*. Guiné está livre. *Allah a nin Cabral*. Deus é o Cabral. (canta os principais versos em mandinga e à capela) Essa música é muito sentimental. Depois eu apresentei essa música para o Estrela Negra, no 75. E depois daí, Luís Cabral foi pra Bafatá um dia (...) e foi ali que surgiu esse milagre para eu ir para o Mama Djombo. Depois que o presidente veio, eu cantei essa música, cantei outra música e essa música... ele ficou assim a olhar pra mim e disse assim pra mim: você não merece estar aqui nesse grupo. Vai para um grupo maior. Vai para o Mama Djombo. (...) Depois fomos para Cuba gravar e quando voltamos em 78, lançamos o Sol Maior para o Comandante, Cambança, Memória de Infamara Mané. (...) naquele tempo, por razões políticas, o Mama Djombo não pôde continuar e eu entrei na migração (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

Esse relato de Baba Canuté foi feito em um café em Lisboa, quando me pediu para que gravasse sua história para a confecção de uma brochura a ser apresentada no seu próximo concerto em Bissau. Escolhi esse trecho de sua história, porque é um retrato da relação de artistas e griots, da política cultural no momento após a luta pela Independência da Guiné e porque culmina com a passagem para a migração, quando os vários golpes políticos inviabilizaram para alguns o seguimento de suas carreiras. A experiência que ele relata é paradigmática do trânsito que alguns griots experimentavam naquele momento, entre o interior e a capital e, depois, da Guiné-Bissau para Portugal.

A partir da década de 60, com os movimentos independentistas em África, a música, a dança e as manifestações tradicionais tomam lugar de representantes das novas Nações. O resultado são os investimentos que os governos nacionais fazem na constituição de trupes e *ensembles* que não apenas circulam dentro como também fora do país, no sentido de fazer propaganda do governo e de fortalecer o sentimento de identidade nacional (ver Counsel, 2006; Carl, 2009). O Super Mama Djombo, orquestra de que Baba Canuté fez parte como cantor, foi o grande investimento do PAIGC nessa direcção e foi o grupo que gravou até então a música mais famosa em homenagem à Amílcar Cabral, Sol Maior para o Comandante.

Como veremos no capítulo 4, Amílcar Cabral e o PAIGC naquela altura assumem para aqueles griots e artistas um lugar de relevância, um lugar que, antes, talvez, fosse reservado aos regulados. As homenagens ao novo período e aos seus personagens são cantadas sobre repertórios tradicionais, um reflexo da esperança depositada na passagem de um momento de jugo colonial para a independência do país e que deveria ser comunicado e partilhado com o restante da população.

Há aqui situações importantes para pensarmos o modo como a Independência e a saída do governo colonial afectaram a mobilidade dos griots e a prática da *djaliá*. O colonialismo, assim como o período seguinte à luta da libertação, não parecem ter afectado todos da mesma forma. Como podemos ver por alguns relatos, a passagem para um país independente representou também a passagem para uma situação em que a agricultura passou a ser uma prática em paralelo à *djaliá* e talvez mais importante na economia familiar do que a segunda. Ou em que as famílias se reorganizaram espacialmente, saindo do interior para montar *moransas* também em Bissau ou em outros pontos de Gabu ou Bafatá, onde montaram bancas de venda de artesanatos e instrumentos musicais e desempenharam diferentes actividades como músicos. Por outro lado, a criação de uma estrutura de Estado que investia no conhecimento sobre sua cultura tradicional criou não apenas espaços de trabalho como também de formação para muitos griots, como foi o caso da criação do Ballet Nacional, do programa *Terra Ku si Povo*, da Rádio Difusão Nacional ou da Escola de Música em Bissau.

Naquele momento, Bissau tornara-se central não apenas para a configuração das políticas culturais, como também para a criação de uma cena artística que envolvia além dos griots, novos artistas e tendências estéticas, como o caso dos grupos de *mandjuandadi* que vinham desde a Luta de Libertação ganhando projecção na cidade de Bissau. Chabal (1986) nos mostra como Bissau se tornou central na constituição das aspirações de desenvolvimento e modernidade. O tradicional naquela altura era uma via de mão dupla, na medida em que dava luz a uma identidade africana em contraposição à identidade europeia colonial, e ao mesmo tempo representava entraves ao alcance da modernidade e do desenvolvimento (por conter valores e morais que aparentemente entravam em conflito com os projectos de desenvolvimento) (Bordonaro, 2010). E, sendo assim, os anos que se seguiram à Independência representam a ida de muitos griots para Bissau, onde passam a ocupar diferentes papéis, desde músicos de casas nocturnas e hotéis, professores de música na escola nacional ou dando aulas particulares a estrangeiros, artistas de programas de rádio, membros de diversas trupes artísticas.

No decorrer dos anos, em uma direcção que parecia contrária à predominância do kriol nas músicas populares, começa um processo de incorporação da música e dos instrumentos tradicionais como o *kora* e o *balafon*, e, em consequência de línguas locais. A incorporação desses instrumentos tradicionais como disciplinas na Escola de Música ou no Ballet Nacional é um reflexo do avanço das pesquisas sobre a diversidade cultural e da aposta do Estado na noção de unidade pela diferença.

Suleymane Djabaté, que hoje é parte da geração dos mais velhos de Tabato, mantém casa em Bissau e é ainda funcionário do Ballet Nacional Nossa Pátria Amada para o qual foi convocado pelos homens de Luís Cabral, primeiro presidente da Guiné-Bissau, quando ainda era adolescente. Acompanha todas as fases do Ballet e as excursões de Nino Vieira,⁸³ presidente durante diferentes períodos, e entra também num circuito de formação historiográfica e musical mandinga, indo para o Senegal e para a Gâmbia.

Eu comecei minha carreira em Tabato. (...) Eu fui criado na mão de meu pai até que eu cresci e como não tinha mulher, eu saí. Minha primeira saída foi para a Gâmbia porque eu tive um sonho com meu *balafon*, para eu fazer qualquer coisa com o *balafon*. Eu fiz um ano na Gâmbia sem nada, sem trabalho. Eu saí pra China. E fui à Coreia com o presidente Nino. Ele me convidou para ir com ele e foi todo o Ballet Nacional. Ele gosta de mim e eu gostei dele. (...) Ele insistiu para eu ir para o Ballet, mas eu disse que não. Não ia para o ballet porque tenho um sonho na minha cabeça e tenho que cumprir. Eu tinha que ir para China para conhecer minha história pessoal. E a hora que eu entendi aquela história, eu venho para o Ballet. (...) eu tenho minha história limpa, viva. Eu tenho a história africana direito, todo mundo está procurando a história da África (...) Eu estive com eles (Ballet Nacional) em Djibuti, foi a mesma conversa. Eu estive com eles na Índia. Mesma conversa. Singapura... (...) foi quando eu saí. Eu larguei Bissau e fui para a Gâmbia. Na Gâmbia, eu fiz um ano sem trabalho. Eu participei de um festival na Gâmbia para poder ser visto em um festival. Eram 35 chefes em Combo Biri Kama. Eu consegui o primeiro lugar com o *balafon*. Era 1982 (Suleymane Djabaté, Bissau, Maio de 2011).

Até 1998, a história dos griots em Bissau e suas trajectórias artísticas seguiram caminhos mais ou menos parecidos. Claro está que ainda há uma geração de griots mais velhos que permaneceram no interior ou fazendo a *djaliá* pelos bairros de Bissau. Entretanto, também eles incorporam as temporalidades e espacialidades aqui discutidas em suas narrativas, que falam não apenas de si enquanto indivíduos, mas de sua pertença a um colectivo. No próximo capítulo, darei seguimento à criação desse mapa transnacional que é o de sua circulação, dando especial atenção para o lugar de Portugal.

Lugar, Presença e História

“História é deslocação”, disse-me Sambala Canuté em uma de nossas entrevistas na rádio Bombolon, em que trabalha. “Faz as pessoas irem em direcção ao outro”. Foi por essa razão que Sambala decidiu, após o 7 de Junho de 1998, criar o seu programa de rádio *Fala di djidui*. “Eu senti necessidade de fazer alguma coisa para as pessoas pensarem sobre sua vida e sua origem”.

⁸³ Bernardo Nino Vieira foi presidente da Guiné-Bissau entre 1980 e 1984, quando foi responsável por um golpe militar contra Luís Cabral, então presidente. Foi o primeiro presidente eleito democraticamente em 1994, depois de 10 anos como Presidente do Conselho de Estado, na passagem para o Regime Civil. Foi eleito novamente em 2005, quando foi assassinado. Nino Vieira foi morto em 2009.

O programa vai ao ar todas as quintas-feiras, às 22 horas pela rádio Bombolon. Nele, Sambala é acompanhado pelo seu violão, por um jovem tocador de *kora* da família Galissa e por um *dj*, que faz também a apresentação do programa. Toda semana, há um convidado especial e, para além de notícias de cunho político, são também anunciados os eventos para o fim-de-semana.

A audiência de Sambala é enorme, o que podemos ver pela quantidade de telefonemas das mais diferentes partes da cidade de Bissau e de alguns vilarejos próximos. Todos o querem parabenizar e aos seus convidados e comentar a história a que o programa foi dedicado.

Cada programa traz uma história diferente e nessas histórias, os nomes dos donos da tradição são silenciados. Os reis balantas, fulas ou pepéis, passam apenas a ser reis. As mulheres, apenas mulheres. Tornando os personagens anónimos, Sambala acredita que pode colaborar para a reflexão das pessoas frente a sua realidade, frente o seu país e não insistir em disputas interétnicas e divisões. Acredita que seu gesto faz acordar a população e ao falar está agindo, fazendo. Fazer e falar para ele são sinónimos, pois o mistério está na acção, que é o movimento de tirar o melhor de dentro de si para trazer para as outras pessoas. O poder de transformação do *djidiu* está em transformar as coisas e as pessoas pelo que se movimenta. Entretanto, o dom do *djali*, que se aprende desde os tempos imemoriais por transmissão familiar, estaria se perdendo e se jogando fora com a imigração, que interromperia o processo de aprendizagem.

O curioso é que naquela noite do dia 28 de Janeiro, o seu programa era sobre a diáspora e o compromisso com ela. O compromisso a que se referia era devido ao recente retorno de Portugal, onde esteve para realizar um concerto em homenagem à irmã recém-falecida, que, em Lisboa, costumava realizar festas na Voz do Operário. Pelo seu trânsito entre a Guiné e Portugal, recebeu o título de embaixadora do Afro-mandinga, que foi assumido por seu irmão, Sambala.

Enquanto vai falando com a audiência, Sambala toca seu violão. Dá pequenas notas para enfatizar um ou outro aspecto da conversa. Dá suspiros, pequenos lamentos com a voz. Lembrando aquele evento em Lisboa, se refere ao *djumbai* e ao modo como a emoção e o afecto das pessoas refletem a amizade que tinham por Fatu e pela sua família. Os “filhos da Guiné” em Lisboa o haviam tratado muito bem e ele queria realçar o orgulho que sentia do povo da Guiné-Bissau e fazer o seu agradecimento.

Aos poucos, após essa pequena introdução no programa, Sambala parecia ter criado o momento para ser ouvido e iniciar ali, o que minutos antes tinha dito sobre o papel do *djali*: ser um sábio, um conselheiro, que, com humildade, chega à consciência das pessoas. E volta a pergunta para o *dj*: *i kuman dj*?

Iá, djali! Ele responde. E num jogo de perguntas e respostas entre *dj* e *djali*, vai-se criando uma atmosfera de performance que parece ser sentida pela audiência, que logo começa a telefonar emocionada, com a retomada do programa depois da estadia de Sambala em Lisboa. É um jogo de dentro, que pode ser sentido desde fora. O tema da noite é uma história sobre uma família de mantenha Daboré. É um *djorson*, como ele diz, que em kriol significa uma geração de família ou de um clã (Scantamburlo 2002). Suas histórias dos diferentes *djorsons* e mantenhos (apelidos) são contadas em crioulo, para que assim, possa ser entendido no país inteiro.

A história é para Sambala um regresso do passado. “Hoje é uma repetição; coisas que acontecem hoje em África são as mesmas que muitos anos, séculos atrás”. Enquanto vai “dando” a história, Sambala evoca várias pessoas. Um tipo de homenagem que presta àqueles que ou são parte importante de seu quotidiano, seus familiares, amigos, ouvintes e ou são parte do cenário político, como o presidente da República, Malam

Bacai Sanhá, eleito em 2009. O chamado é feito também em nome de Deus, numa forma de poder de organização da realidade pela evocação do divino.

Naquele dia, aproveitando também o mote da homenagem à irmã, Deus também era evocado por ser aquele que tanto dá como toma. E logo fala isso, retoma as mantilhas a todos os artistas da *afro-music*. Para lembrar que o espírito do artista reflecte o que lhe vai no coração. E nesse momento, é a guitarra que tem o protagonismo. E tendo chegado o solo ao fim, entra uma música mandinga pelas mãos do *dj*. É quando Sambala começa o encerramento do programa:

- O mundo é bonito. O mundo é pequeno, mas o morto é grande. É a força que deus pôs mesmo ali.

Dj pergunta então, qual a vantagem *djali*, de viver nesse mundo?

- O amor de Deus pelos homens.

E se despede da audiência, pedindo a Deus por boas coisas e para abrir o caminho para os governantes da Guiné-Bissau e pelo entendimento dos homens religiosos. (Excerto do diário de campo, Bissau, 2010).

A concepção local de caminho nos permite ver a construção de uma topografia pelo acontecimento do tempo, que mescla à dimensão física do espaço sua esfera do vivido a partir de memórias de um passado muito ou pouco longínquo. Nesse sentido, espreitamos alguma discussão acerca da memória, no que concerne a percepções do passado como um lugar abstrato ou concreto para a construção do presente. Minha intenção aqui não é entrar a fundo na discussão da memória enquanto um campo de estudos da antropologia, mas, sim, apanhar o que desta discussão contribui para pensarmos as narrativas da *djaliá* que localizam seus sujeitos num tempo e espaço colectivos.

Por meio do jogo entre um determinado mapa translocal e as narrativas acerca de suas temporalidades se faz possível a presença desses sujeitos enquanto actores de suas narrativas e da rede espacial e também enquanto narradores dos factos e das temporalidades. Assim, não é por viverem determinados tempos históricos ou espaços que fazem suas narrativas mais ou menos reais e, sim, pelo facto de transformarem esses espaços a partir do entendimento de sua presença e em como esses espaços e tempos se tornam reais através da sua representação por meio da música e da narrativa.

Se a perspectiva de Durkheim for correcta aqui, as categorias de tempo e espaço são orientadoras da narrativa e experiência porque os períodos de duração que permeiam a experiência do mundo objectivo são socialmente construídos e derivam de representações colectivas dadas a priori para os indivíduos (Gell, 1996). Entretanto, a questão é se de facto essas categorias são dadas socialmente ou se são baseadas na experiência empírica do mundo e, no modo como os indivíduos processam e reflectem sobre sua própria experiência, dada em continuidade e ruptura com o passado, tempo, como Gell (1996) argumenta, não só necessariamente é uma categoria social como o é parte de uma narrativa muito particular.

Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem* (2008) escreve sobre a co-existência do tempo ancestral e da ordem fenomenológica das coisas, que são momentos (re)visitados em determinados eventos. Gell sugere que a contribuição do olhar de Lévi-Strauss para as percepções de sincronia e diacronia entre os aborígenes australianos nos ajuda a pensar o modo como as actividades quotidianas realizadas dentro de uma concepção tradicional são tanto re-encantamentos de actividades prototípicas dos ancestrais, a que os aborígenes teriam acesso apenas no tempo do sonho, como também são contemporâneos desses mesmos feitos ancestrais, sendo engajados pela “mão invisível” dos ancestrais. Como veremos, a performance do afro-mandinga, enquanto uma concepção de história e de tempos de grandeza, é um momento que conjuga todos esses tempos e personagens no corpo e nas palavras do griot.

A história é claramente parte do presente, uma vez que situa os sujeitos dentro de uma ordem determinada e a referência a um lugar é uma maneira de conectar os indivíduos uns aos outros (Morphy, 1995). Esses lugares do mapa histórico são lugares de descoberta da presença ancestral e os lugares ligam-se uns aos outros por meio das pessoas (vivos, mortos ou espíritos), que constantemente criam mecanismos de conexão entre si e com o lugar por meio das ligações ancestrais e espirituais.

Nesse sentido, seguindo as indicações de Morphy (1995), entendo também que a paisagem é parte do processo de reprodução social da cultura mandinga e que os griots são responsáveis por sustentar com sua “verdade” (contida em sua palavra), a relação entre a ancestralidade, o passado e o presente. A paisagem e o tempo guardam aspectos materiais da experiência que conectam o passado ancestral com o presente, ou seja, o que antes se viveu pode ser “tocado” pelos que vivem hoje e acredita-se que os mesmos cheiros, sabores e sons podem ser experienciados (*op.cit.*: 188).

O que Morphy aponta para o caso australiano, Abranches (2013) argumenta para a Guiné-Bissau, onde fez sua pesquisa em torno da vida material e do transnacionalismo e também Abrantes (2011) para a relação dos beafada com sua terra. A relação com o *tchon*, o chão kriol, é feita pelo entendimento deste enquanto uma paisagem que guarda a presença ancestral e todos os pactos e encontros físicos, materiais e espirituais que ocorreram ao longo da história. O *tchon* é aquilo que liga os sujeitos uns aos outros em todas as instâncias de sua vida social e é essencial para a sua reprodução. Assim, o tempo anda lado a lado com o espaço, uma vez que os lugares por onde passam se tornam sua terra ou seu *tchon* e o chão mandinga se espalha junto com os tempos e amplia aquilo que é do Mande.

É importante também que notemos que cada *tchon* é marcado por sua ligação a um espírito ou entidade específica, o *iran*, que dá guarida aos habitantes e suas actividades naquele pedaço de terra (Temudo, 2008; Sarró, 2010; Abraches, 2013). O *iran* é o real dono do chão e faz estrangeiros mesmo aqueles que ocuparam “primeiro” uma determinada localidade. Exemplo disso é a história em torno da fundação de Tabato, que era primeiramente ocupada por um regulado fula, mas que tinha no seu mato sagrado um *iran* que tocava *balafon* e chamava em sonho o patriarca da família Djabaté, e que saiu do Senegal, passando pela República da Guiné, em busca daquele local, onde fundou uma nova maneira de fabricar e tocar o *balafon*.

A relação com uma terra, que vai além das fronteiras da Guiné-Bissau, parece subscrever uma identidade e justificar a crença numa essência de pessoa e a prática de um determinado processo de transmissão de conhecimento. De acordo com Leach (2009), que apesar de escrever para o problema da transmissão de conhecimento na costa Rai da Papua Nova-Guiné, a terra e os seus lugares tem um papel básico de forjar, numa orientação para o futuro, e manter, numa orientação para o passado, as relações sociais. Assim, entende-se que é a terra que subscrive a identidade social daqueles que se associam a ela e a usam e acaba por produzir uma entidade, em forma espacial, em que o conhecimento é tido como inato.

Portanto, de acordo com o autor, as conexões e os trabalhos engendrados por um indivíduo tem seu poder guardado no aparente reconhecimento dado pelos outros sobre determinados lugares e o conhecimento que conecta uns aos outros como parentes está imbricado no trabalho de todos e tem poder transformador sobre as pessoas. São, ainda, as relações entre as pessoas de uma determinada terra que geram corpos, como nos mostram as performances com espíritos, no conhecimento sobre mitos, histórias e nomes secretos naquela região, uma vez que evocam um lugar, um sentido específico para um pedaço de terra cuja história é a história particular de relações sociais e produções (Leach, 2009: 183).

Portanto, como veremos durante esta tese, entre os griots é também na relação das pessoas com sua terra, com um mapa e uma paisagem, que criam um corpo de conhecimento que será teor e guia de suas performances e seu fazer artístico. O trânsito lhes permite a mobilidade necessária para entrar em contacto com diferentes dimensões necessárias para sua arte (com o conhecimento de outras realidades, dos lugares de sua história, com novos e velhos públicos), mas também fortalece a relação com um pedaço de chão que guarda sua identidade.

Percebo como esses três elementos (tempo, espaço e presença) estão sintetizados no acto da *djaliá*, já que é na sua performance e no entendimento do corpo mediático do griot

que o passado das narrativas e seus espaços se fazem presentes e vivos. Reforça-se então, a noção de que o presente e o futuro são vividos e orientados em sua continuidade ao passado, mesmo que tal continuidade apresente rupturas e mudanças de padrões e comportamentos.

Sendo assim, percebo que as próprias identidades da *djaliá* e do griot se fazem consoante uma topografia e temporalidades que são frutos da mobilidade de um conjunto de famílias e indivíduos por uma rede espacial e pelo testemunho e experiência de uma história. Essa história e espaços vividos e testemunhados pelos griots e suas famílias são os tempos e caminhos que, nas narrativas, posicionam a experiência desse mundo da arte.

Como vemos nas narrativas, o passado é espacializado de acordo com acções de personagens e com a consequente partilha de um lugar e seu significado e é também o que faz com que, no presente, os contextos mais diversos permitam a partilha de uma identidade, história e mitos fundacionais comuns. Além disso, como veremos com a ideia de aventura que o griot seguiria, essa também passa pela partilha de um mapa, que vai sendo construído pelas trajetórias de seus antecedentes na história.

Piot (1999) e Cole (2001) apontam para a partilha de um mapa translocal como a experiência contemporânea da memória em África, lugar sempre considerado como um local ou uma área remota, uma aldeia separada dos processos de globalização. Ao contrário, a experiência social é cada vez mais vivida entre lugares localizados e espaços translocais de imaginação, em que a própria ideia de local é constituída, contestada e reproduzida na vida quotidiana como uma prática social. Mais uma vez, a paisagem acolhe e é marcada por narrativas do passado, como muitos autores o escreveram (ver Rosaldo, 1980; Feld e Basso, 1996; Cole 2001).

Assim, talvez não possamos tomar o passado como um país (estrangeiro ou não), no sentido de que não está-se aqui falando de uma linha temporal com fronteiras estáticas e visto que ela é redefinida nas narrativas e na performance de modo a ser parte dessa identidade, que também nada tem de estática. A semelhança e a diferença com o passado são necessárias para a afirmação dessa identidade, calcada em uma tradição, assim como para legitimá-la nas mudanças ao longo dessa mesma história. Os caminhos nas narrativas mandingas são tanto referência a um lugar no mapa como um evento, o que nos leva a um dos elementos mais importantes nessa tese que é o da mobilidade e do modo como desenha-se uma espécie de circuito para muitos actores praticarem a *djaliá*.

Ao longo do capítulo, apresentei diferentes personagens e eventos históricos que povoam as narrativas e performances dos meus interlocutores. Entretanto, percebo que embora constantemente ligados e alimentados por um passado, este é parte intrínseca de seu

presente e, portanto, cheio de movimento e de vida que não são meros guiões para acções ou memórias que informam. Como nos indica o seu próprio jogo de palavras, suas trajectórias são vistas como continuidades e actualizações de caminhos e tempos, sua música é repertório da vibração tanto daqueles personagens e eventos como daquilo que também os moveu e lhes dá dinâmica. O acto de cantá-los e narrá-los possibilita o seu constante devir.

Ingold, falando sobre a noção de espaço, se depara com esse movimento:

Both of us [Doreen Massey *cf* Ingold, 2011] imagine a world of incessant movement and becoming, one that is never complete but continually under construction, woven from the countless lifelines of its manifold human and non-human constituents as they thread their ways through the tangle of relationships in which they are comprehensively enmeshed. In such a world, persons and things do not so much exist as occur, and are identified not by any fixed, essential attributes laid down in advance or transmitted ready-made from the past, but by the very pathways (or trajectories, or stories) along which they have previously come and are presently going (2011: 141).

Ao cruzar esses vários tempos e espaços e criar uma topografia da *djaliá* entendo que a história é uma sistematização da ocorrência de suas vidas. Os caminhos de cada família são portanto os próprios caminhos da história, sua continuidade e sua ruptura. Tomo aqui a lógica de Ingold (2011), para quem “[t]o lay a path through the world is to dwell; to dwell is to live historically; every historical form of life is a mode of production” (2011: 04).

Ou seja, ao traçar a sua própria trajectória como continuações de caminhos (de Sunjata, de Alfa Yaya, da grandeza), os griots estão falando sobre a maneira como habitam os espaços que vivem (sejam esses espaços físicos e presentes, sejam espaços imaginários e passados). Ao fazê-lo, concebem sua vida em uma perspectiva histórica e assumindo a história como algo de que são autores e comunicadores, a tornam no seu meio de produção. Vivem a história ao mesmo tempo que são seus próprios produtores.

O modo como o espaço é desenhado em conjunto com temporalidades torna o mapa do Mande um lugar físico, já que são diferentes caminhos atravessados por griots e *djaliá* e que posicionam sujeitos em determinadas temporalidades, normatizando a arte de acordo com a experiência e a realidade de um ou outro período. Mapa e território, seguindo a indicação de Sarró (2010), conectam-se ao parentesco e ao “modo de fazer coisas” e nesse sentido, a conexão ao Mande (sendo ele um mapa imaginário ou um território real fincado em enclaves dentro dos limites de países) é também a conexão à ancestralidade e à hereditariedade de seu conhecimento acerca de seu ofício (tanto ao seu saber fazer quanto ao seu conteúdo) e, logo, a

sua própria autenticidade. Morphy (1995) escreve algo sobre o mapa para os Yolngu da Austrália que aqui é bastante elucidativo uma vez que lá, como também me parece para os griots, o mapa é uma maneira de ordenar o mundo e que dá sentido ao passado ancestral, o transformando em lugar e recriando as experiências pessoais.

Além disso, o mapa desenhado pelas narrativas dos griots nos aparece como fruto de encontros entre a história e os limites geopolíticos das fronteiras por onde essas pessoas circulam e que os situam. O desenho da topografia que nos é dada pela narrativa dessas identidades aponta para eventos críticos e personagens que fazem a trajetória mandinga na Guiné-Bissau ser uma continuidade da trajetória Mande e uma especificidade, que os ligam a um contexto local em que ser Mande e ser guineense é coerente e ambíguo. E ser ambíguo é algo de extrema importância, como sugere Ferme (2001) ao tratar dos assuntos entre história e o quotidiano Mende na Serra Leoa, em que a autora mostra como a ideia de grandeza e o secretismo impregnam a relação das pessoas com o mundo. A autora defende que exista entre os Mende (e, por extensão, o universo Mande) uma espécie de política da ambiguidade que determina diferentes maneiras de localizar significados e sentidos para as práticas e a cultura material dessas pessoas.

Segundo Ferme (2001), as políticas de significados culturais contestam diferentes ordens do conhecimento e alternam do registo retórico para o da prática, seja nas esferas da estética, da política ou das tecnologias de produção. Ainda, entre os Mande, a ambiguidade, que funciona como um idioma cultural, fazem nossa atenção voltar-se para alocações de significados concretos, mas que ligam-se a práticas de secretismo.

Sua discussão lida directamente com o balanço necessário para a negociação da economia de significados culturais do Mande dentro de um contexto mais amplo, como o da sociedade heterogênea da Guiné-Bissau e sua relação com o Mande enquanto um espaço cultural alargado ligado a uma tradição e uma forma de pensar a organização social. Há, no trânsito entre esses espaços, um balanço entre o segredo com que se tratam alguns temas e a visibilidade e comunicação de outros. Assim, a presença dentro de um contexto nacional que conjuga diferentes culturas e práticas culturais se faz pelo equilíbrio entre marcar-se como parte e como à parte, entre um contexto mais amplo e um mais particular.

Nesse sentido, a questão da presença faz-se importante para percebermos o modo como os griots não apenas são sujeitos que andam por esse mapa e por essas temporalidades, mas também são aqueles que a escrevem e a fazem possível a partir da própria narrativa e do seu desempenho enquanto narradores oficiais da história dessa sociedade e desse grupo social. Assim, história e topografia seriam ao mesmo tempo vividas e contadas do ponto de vista da

djaliá e do griot que é um actor que se move junto com a expansão da topografia mande, mas que, essencialmente, tem o poder de narrar essa história.

A presença revela-se então como uma noção importante para nos aproximarmos do seu posicionamento nessa rede de pessoas e lugares e que é feito em continuidade com a de seus ancestrais e, portanto, se fazem presentes não apenas através do corpo, mas das narrativas e performance. Para Engelke (2007), que olha para o problema a partir da experiência das escrituras religiosas, a presença recai sobre o modo como os sujeitos definem e reclamam suas relações com o divino, investindo sobre a autoridade e o significado de certas palavras, acções e objectos. Posto dessa maneira, a presença é tanto uma questão material e física quanto, também, de ligação a determinados signos e símbolos que representam uma ausência, nesse caso, a ausência da relação directa com os personagens dessa história.

A noção de representação, por sua vez, é cara, especialmente quando nos deparamos com questões ligadas às artes performativas, em que são corpos, sons e palavras que mediatizam e comunicam um determinado conhecimento e pensamento. Pitkin (1967 *apud* Engelken, 2007) define representação como o que de alguma maneira torna presente algo que não está literalmente ali. Com sua definição bastante generalista, o autor nos coloca diante de um paradoxo entre presença e ausência em que a representação torna-se um meio tanto de tornar o presente, presente novamente como de forjar a existência actual de algo ligado ao passado e que está ausente.

A *djaliá* hoje, onde ela está e como ela se configura enquanto uma performance e uma técnica, é marcada pela trajectória e o movimento geográfico de seus agentes. Por onde circulam, com quem se relacionam e ao que se apegam quando investem em um projecto artístico ou levam a cabo sua “missão” herdada. Ao acompanhar a mobilidade de griots como Baba Canuté ou Suleymane Djabaté, vejo cruzarem-se as trajectórias individuais, as ligações familiares e a história de um Império e de um povo. A *djaliá*, assim, só pode ser entendida a partir de conexões entre esses (e outros) diferentes tempos e espaços. Um tempo e espaço que começam com a louvação a Sunjata Keita por Bala Fasseké e a expansão do Império do Mande até uma Guiné-Bissau contemporânea e um espaço de experiência alargado para a Europa, cantado pelos Super Camarimba, Kimi Djabaté, Sambala Canuté, N'dara Sumano, e que analisaremos no próximo capítulo.

Ao produzir história, estão produzindo processos sociais de que suas vidas fazem parte e, portanto, a presença é uma palavra importante para entendermos as viagens que fazem por esses diferentes tempos e caminhos. Como diz Ortega y Gasset (*cf* Ingold, 2011), os humanos

são o que vivem, ao que Ingold adiciona, são o quê e o quem de sua própria produção, instâncias de certas maneiras de viver e agir no mundo. Portanto, sua vida é movimento ao longo de linhas que vão para além das fronteiras de seus lugares de nascimento e de suas moradas. Esses griots são histórias para além da Guiné-Bissau ou Portugal e vivem talvez para além de onde suas relações conseguem alcançar.

Eles produzem a si mesmo por meio de sua arte, parte não-separável de sua identidade e por meio das relações com um mundo feito de humanos, não-humanos e extra-humanos. Seus caminhos são também caminhos de seus instrumentos, seus sonhos, espíritos de suas terras e também sua história. Sua história é a de como habitam nesse mundo e criam habitação junto com esses outros seres, pessoas e espaços que fazem seu caminho. A história, assim, é a produção de sua deslocação pelo mundo, é o princípio de sua mobilidade.

*

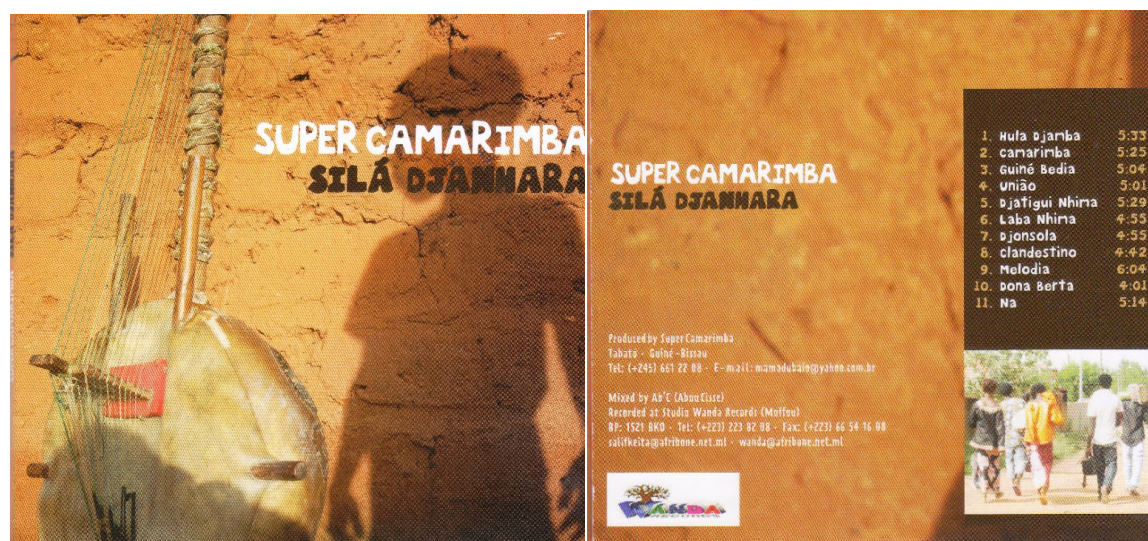
Este capítulo desenhou alguns dos pontos que compõem o prisma da prática da *djaliá* e da identidade griot no que tange à relação com os espaços e tempos que compõem suas narrativas e experiências. Sendo assim, começamos por traçar as diferentes temporalidades que marcam, primeiramente, o conteúdo da performance da *djaliá* e, em segundo plano, a sua prática, na medida que posiciona os seus sujeitos e os nutre de novos conhecimentos.

Da concepção de temporalidade, percebemos a ligação entre história e memória, tratado no entrelaçamento de narrativas dos próprios griots a dados historiográficos retirados da literatura, o que foi feito no sentido de criar um maior contexto para que possamos navegar por essas diferentes realidades que compõem as referências daquelas narrativas.

Passamos então, para a relação entre esses tempos e a percepção de diferentes espaços ou caminhos e nessa direcção, estivemos em contacto com os diversos locais e espacialidades que compõem o universo de tais temporalidades e que se fazem concretos no trânsito desses sujeitos. No próximo capítulo, continuo descrevendo o que considero a última (porque actual) etapa de seu caminho, o da migração.

Capítulo III

Lisboa-Bissau: trajetos e conexões



Capa e contracapa do disco dos Super Camarimba, gravado no estúdio de Salif Keita, no Mali, e lançado em 2011.

2011. Foi produzido um vídeo⁸⁴ dos Super Camarimba, um grupo de jovens griots nascidos e criados em Tabato. A música União é tocada com uma colagem de fotos das viagens de Mamadu, um dos líderes e *manager* do grupo, de fotografias dos Super Camarimba e de cartazes de concertos. A história de União começa com Mamadu tocando o violão no Chapitô em Lisboa, enquanto o áudio reproduz a gravação dos coros feitos pelas duas únicas mulheres da banda. Em seguida, passa para outra fotografia dele ainda em Lisboa, em um concerto intimista na Voz do Operário⁸⁵ e dali, vai directamente para o retrato do cantor e seu violão no Estúdio Mouffou, no Mali.⁸⁶ Dessa sequência, em que Mamadu aparece sempre vestido de camisa de botões e calças de ganga, passamos para dois homens carregando um *kora* e um *balafon* às costas, vestidos com roupas tradicionais – um está de *bazen* e outro com uma bata em tecido azul tradicional mandinga, percorrendo um caminho do mato até o conglomerado de casas em Tabato. Na passagem para o próximo *frame*, agora de todo o grupo devidamente fardado em Tabato, há um cartaz de um de seus concertos realizados no Centro Cultural Francês, em Bissau. Na sequência, vemos duas fotografias tiradas no Mali. A primeira, de Mamadu mais uma vez tocando o violão e a segunda, ele em um aperto de mãos com Salif Keita, em Bamako. É então que a voz de Mamadu entra na música, entoando o verso que até então era cantado pelas mulheres. A imagem agora é de Mamadu com Bá Cissoko, em Conacry e ele em meio a dois *koras*. Um tocado por seu primo de Tabato que fora a Conacry estudar o

⁸⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=CBoXkz9NrP0>

⁸⁵ O Chapitô é uma escola de teatro e circo em Lisboa e que, desde os anos 1990, todos os domingos, dedica sua programação à música africana, especialmente a de artistas imigrantes dos PALOPs. Outro espaço em que acontecem muitos concertos é o salão da Voz do Operário, também em Lisboa, onde mais se organizam festas da comunidade guineense.

⁸⁶ O estúdio é propriedade de Salif Keita.

instrumento e outro, tocado pelo próprio Bá Cissoko.⁸⁷ Voltamos para uma fotografia de Mopti,⁸⁸ tirada ao longe, e outra da cidade de Djenné,⁸⁹ em que ele está em pé diante de uma das mais antigas mesquitas em África. Dali, Mamadu está novamente na República da Guiné, agora com o violão em punho enquanto um outro rapaz toca o seu *kora* em uma sala de aula, com uma lousa ao fundo. Novamente a mesma composição, mas dessa vez em Bissau, com um primo no alpendre da casa, cena que vi acontecer quotidianamente quando se reunia com outros griots para ensaiar, para o *djumbai* (diversão) ou para passar o tempo. Em seguida, duas fotografias: Mamadu tocando o violão e logo após, Fili, seu tio, em Tabato, tocando o *kora*, na mesma posição daquele homem da fotografia anterior. Passamos então para a *bolanha* de Tabato, com uma senhora trabalhando na plantação, para depois acompanharmos uma fotografia em que todos os membros do Super Camarimba estão de costas caminhando pelas ruas de Bamako. Um carregava um *djembe*, outro um *balafon* e outro um amplificador. Em inglês, sobem os créditos que avisam que os Super Camarimba estão disponíveis para qualquer evento privado, festa ou conferência. O *manager* deve ser contactado para mais informações ou para agendar uma visita a Tabato. Ficam seus contactos de email e telefone.

Começo este capítulo narrando o vídeo produzido pelos Super Camarimba em 2011 e que ilustra os trajectos e conexões dos griots mandingas da Guiné-Bissau entre sua terra natal e outros espaços do seu circuito transnacional. O vídeo dos Super Camarimba é um guião para o presente capítulo, porque ilustra os diferentes cenários da *djaliá* por onde os griots circulam, entre Tabato, Bissau e Lisboa, passando pelo Mali e pela República da Guiné. Em continuidade com o capítulo anterior, em que mostrei como os meus interlocutores articulam espaços e tempos na evocação da sua presença e da sua participação na história do Mande, em como acompanharam a conversão ao Islão, o engrandecimento do Império, a negociação com os Fula e a independência da Guiné, abordo o trânsito dos griots por entre diferentes cenários, amparados por temporalidades e circunstâncias que se conjugam.

Este capítulo desenha a mobilidade desses artistas desde o interior da Guiné até Lisboa, lugar em que também imprimem sua voz e sua arte para a “comunidade” muçulmana, guineense e, também, europeia. O videoclip produzido pelos Super Camarimba chama com a letra de sua música pela união do povo da Guiné-Bissau. Considero assim esses espaços geográficos como portas de entrada para entendermos as “espacialidades das redes transnacionais” (Featherstone, 2007 apud Kiwan *et al.*, 2011), ancoradas numa rede de pessoas, espaços e também instituições.

A temporalização, termo cunhado por Munn (1992) e repensado por Abranches (2013), nos ajuda a olhar para os projectos de migração e mobilidade a partir da conectividade

⁸⁷ Bá Sissoko é um nome bastante conhecido da música mandinga, que vive entre Conacry e Paris.

⁸⁸ Mopti é uma cidade localizada na confluência do Rio Níger e do rio Bani, entre Timbuktu e Ségou.

⁸⁹ Djenné é conhecida pelas suas mesquitas em adobe e tem uma história ligada a de Timbuctou.

temporal entre pessoas, objectos e espaços. No encontro entre projectos para o futuro, a vida presente e as memórias de um passado, Abranches (2013) analisa os contínuos temporais que informam e ao mesmo tempo fazem menores as distâncias entre os diferentes espaços que formam o mundo dos migrantes guineenses em Lisboa.

A noção de tempo ecológico de Evans-Pritchard (1993) dá às actividades sociais e à relação entre elas o papel de marcadores da mobilidade das pessoas e percebe o tempo em si como um movimento e um processo e não como unidades estáticas de contagem (ver também Munn, 1992). Temporalizar a experiência para os griots, como já mostramos, é também uma maneira de inserir sua experiência em um mundo mais alargado do Mande desde os tempos imperiais até o presente, o que é reflectido na perspectiva de suas experiências quotidianas, inserindo a memória de sua história e da história de seu conhecimento dentro de uma nova mobilidade, que segue o trânsito de seus novos “patrões” (que hoje são não apenas os régulos descendentes dos reis de outrora, mas também mouros, empresários e políticos), de seus compatriotas, e, claro, de suas aspirações e desejos dentro do mundo da música.

Apesar de acompanhar o trânsito dos griots entre Lisboa e a Guiné-Bissau, considero o facto de que alguns ficam em sua terra natal e outros migram e nunca chegam efectivamente a retornar ao país de origem. Assim, não tenho o objectivo em traçar um perfil da migração e diáspora guineense realizada por eles, mas, antes, acompanhar o seu fluxo e de sua arte por entre os dois países. A migração guineense, nessa perspectiva, é o contexto com o qual dialogam e é com as pessoas que habitam esses espaços que eles negociam sua arte e as fazem companheiras de suas estadias em Portugal. É a partir da migração guineense que estabelecem suas conexões entre os diferentes contextos, através dos quais fazem circular sua arte. Portanto, é pensando em torno das conexões (De Bruijn *et al.*, 2012) que esse capítulo se desenrola e que tem o transnacionalismo como pano de fundo, uma vez que o presente estudo foi feito a partir de uma pesquisa multi-situada e apanhou o fluxo interno e transnacional dos músicos da Guiné-Bissau. Nesse sentido, concebemos a sua música e o seu conhecimento acerca da história do Mande como um conector tanto interno às famílias griots e suas relações, como também externo a elas, permitindo a consolidação de uma rede que entendem como família.

Busco aqui deixar claro o cosmopolitismo (que desenvolverei no próximo capítulo) desses griots, criado antes mesmo de sua condição migrante para Portugal, uma vez que já o vemos incorporado na dinâmica da *fadenya*, um dos eixos do pensamento mande, e que traduzo (a partir da linguagem que os meus interlocutores adoptam) como aventura. Além disso, na própria Guiné-Bissau, argumenta Gable (2009), o cosmopolitismo era um condição vivida nas

prastas (entrepósitos comerciais fortificados), que viriam a ser alguns centros urbanos como Bissau, já no período colonial e que se mantiveram muito parecidas ao que vemos hoje. Esses lugares aparecem nos arquivos como zonas cosmopolitas em que viviam-se realidades teorizáveis pelos seus processos de hibridização e criouliização e cujas paisagens rurais vizinhas eram também recortadas por “forças globais”, para além daquelas exercidas pelo controle europeu. Esses lugares eram marcados por um engajamento intercultural das populações locais e suas vontades económicas e políticas.

Como argumentei anteriormente, griots são não apenas narradores e historiadores da mobilidade mande (seja na expansão imperial, seja na diáspora contemporânea), mas são também agentes nessa mesma mobilidade. E tal como outros sujeitos e suas coisas, entram nesse circuito e se aventuram por esses vários caminhos tanto para ganhar conhecimento sobre a história de sua gente como para acompanhar aqueles a quem prestam seus serviços.

Abordo o trânsito dessas pessoas por meio da mobilidade e circulação de suas performances, uma vez que foi também essa minha estratégia de pesquisa: seguir meus interlocutores para onde se dirigissem para trabalhar, fosse por diferentes espaços da Guiné-Bissau ou de Lisboa (e outros lugares de Portugal) para onde iam realizar concertos, cerimónias ou “*gabar*”⁹⁰ alguém. Portanto, se faz importante pensar a relação entre pessoas e coisas, como o fez Abranches (2013) para a circulação de alimentos e outros produtos importados da Guiné-Bissau e que são vendidos no mercado informal em Lisboa. A música, as festas, as celebrações em que os griots têm protagonismo ou participação relevante são, na minha opinião, parte desse conjunto de coisas tomadas como “essenciais” para a reprodução da vida colectiva dessas pessoas e de sua experiência.

A partir do modelo sociológico de continuidades e contrastes proposto por Machado (2002), entendo que os mandingas guineenses, embora percebam sua identidade a partir da convergência entre etnicidade e identidade religiosa como aponta Johnson (2002, 2006), vivem em contraste dentro da comunidade religiosa de que fazem parte (Abranches, 2004) e em continuidade com a comunidade guineense, já que partilham com essa diversos elementos ligados à alimentação, vestuário e outras coisas da esfera da cultura. É claro, entretanto, que embora se diferenciem de outros muçulmanos (especialmente aqueles que adoptam hábitos mais conservadores do Islão), partilham com esses padrões comuns. E mais claro ainda, há hoje uma iminente mudança nesses padrões com o avanço da ortodoxia islâmica na África Ocidental e nomeadamente na Guiné-Bissau.

⁹⁰ *Gabar* é palavra em kriol para a prática da louvação ou da homenagem.

Aventura

Na *djaliá*, a pessoa, suas relações e seus feitos – concretizados ou adquiridos pelas relações de família, de poder ou de território – se tornam parte de sua música e performance. O videoclipe produzido por Mamadu Baio e pelos Super Camarimba desenha a relação entre a aventura, o fazer das relações, a história e a arte de uma maneira bastante ilustrativa.

É no encontro de Mamadu com alguns personagens (como Salif Keita e Ba Cissoko, expoentes da música mandinga no cenário da *world music*) e nas andanças por diferentes terras (como Bissau, Lisboa, Djenné ou Tabato, todas com grande simbolismo para a vida de um griot da Guiné-Bissau) que sua música se faz. Em sua trajectória pessoal, Mamadu sai em busca de sua formação e de mais conhecimento sobre a história mandinga de que faz parte, para depois deixar sua paixão pela música e pelos Super Camarimba o levar até o Mali e lá conhecer Salif Keita, a quem propõe que gravasse ali seu primeiro disco.

Apesar de ser a história desse grupo, Super Camarimba, e desse indivíduo, Mamadu, esta poderia ser uma história de outro griot, que traz a força desses mesmos espaços: o Mali, a República da Guiné, a Guiné-Bissau e Portugal. O conhecimento é produzido e traduzido em poesia ou em performance, em música ou em teatro e a aventura que os põe móvel, na migração e na diáspora, é traduzida na acção performativa, conferindo valor àquele que a canta e contagiando o seu ouvinte.^{91;92}

O exemplo de Mamadu torna claro o embate constante com que nos deparamos entre o conhecimento colectivo e a criação individual, os caminhos que cruzam tanto a família como o grupo étnico e religioso com o desejo, as aspirações individuais e a vontade criativa do artista. Suso (2011), ele mesmo um griot, admite que embora o individualismo seja algo notável entre os artistas mandingas, este se sobrepõe a uma tradição comunitária e que, portanto, vemos a tensão entre indivíduo e colectivo pulsando em diferentes contextos da sociedade mandinga.

Simmel (1971) entende a aventura como uma forma de experienciar realidades, não importando o modo ou o tempo da vida de que se fala. Para um griot, aprender sua história

⁹¹ Na *djaliá*, o que parece descolado do quotidiano, como as histórias de reis-heróis, são mensagens que chegam à audiência, a partir de sua experiência do dia a dia, do seu conhecimento da história. Acompanhamos o esforço visionário de alguns griots em investir na educação de seu público pela via da história, por meio de sua música, programas de rádio e novos modelos de escolas.

⁹² Em Bissau, na época em que realizava o trabalho de campo, um griot buscava apoios para o seu projecto de construir uma escola de música que tivesse a história da *djaliá* como ponto-chave do conteúdo programático. Em Tabato, há anos investe-se na construção de um museu, que não apenas serviria para guardar os instrumentos e materiais relacionados com a história da *tabanka* como também seria uma espécie de escola. O projecto foi começado e se manteve precariamente até o advento da queda do teto do museu, que até o momento não havia sido resolvido.

pode ser feito em casa com os mais velhos, mas também saindo pelo mundo em busca desse conhecimento e de outros mais, contribuindo para um maior espectro da história, que parecem englobar ou incorporar a história mande dentro de uma história “universal”.

Penso que ambas opções, se manter próximo do conjunto familiar ou sair sozinho, ligam-se aos eixos do pensamento mande da dinâmica *badenya/fadenya* e, tal como argumentam Bird e Kendall (1987), se baseiam no movimento contido na filiação materna, que mantém o indivíduo próximo a sua casa junto aos seus irmãos, e na filiação paterna, em que é a lógica do protagonismo, do herói ou mesmo da manutenção da honra que está em jogo. Esses dois movimentos, embora pareçam excludentes, já que o primeiro contém uma força centrípeta e o segundo, centrífuga, aparecem em tensão para esses autores e nas trajetórias dos meus interlocutores, que andam em busca do reconhecimento de sua arte e, ao mesmo tempo, fazem referência àquilo que lhes é a “base” (a casa do pai, onde está sua mãe e para onde sempre voltam, seja em presença física, seja em remessas de dinheiro, ajudas ou prendas).

A aventura, assim como o movimento centrífuga da *fadenya*, é um estopim de mudança em aspectos formais da criação e da execução da *djaliá*, que a coloca em comunicação com outros públicos, outros palcos e outras performances, mas que, simultaneamente, segue um mesmo caminho traçado por aqueles a que estão histórica ou estruturalmente atrelados. Se, hoje em dia, não mais seguem as rotas de regulados, seguem a de comerciantes e mouros e se em parte reproduzem relações de patronagem, inovam no campo artístico e ampliam as possibilidades de exercício de sua arte.

Nesse sentido, o uso que faço da noção de aventura se afasta daquela simmeliana, porque não a vejo pela lente da acção extraordinária. Aventurar-se é parte do *ethos* griot (e quiçá também mandinga, argumentaria Waldman [1997/1998]), pois significa também munir-se de conhecimento acerca da história e portanto, do conteúdo de sua arte. É, como propõe Sarró (2007) em sua leitura de Simmel, uma forma de vida ou uma forma de experiência em que a vida é vivida em intensidade e que se torna um microcosmo da vida social em que a acção individual se impõe sobre outros determinantes.

Sarró (2007) utiliza a categoria de aventura para reflectir sobre os migrantes africanos em Lisboa e abre o diálogo com a categoria proposta por Simmel para analisar aspectos da vida social. O autor parte da declaração de um griot, cuja banda se chamava *Tamala*, que em mandinga significa os aventureiros, para tentar perceber como essas pessoas chamam aventura à sua própria acção de sair e conhecer o mundo e lançar um olhar sobre a migração pela perspectiva da agencialidade.

Perceber a aventura como uma forma de vida, que toma, não pequenos episódios, mas a vida do sujeito como um todo, é o que Sarró propõe no olhar sobre a migração dos africanos sub-saharianos para a Europa. Esta não é uma viagem de que se pode retornar, mas, sim, uma mudança radical na maneira como o indivíduo “aprende a viver a vida com um sentido pleno outorgado pelo seu próprio movimento” (2007: 04). Assim, os eventos que conformam a aventura interferem e criam um momento na vida ordinária do griot e lhe permitem aprofundar o conhecimento por meio do contacto com alguém mais experiente, buscando dinheiro para o sustento de sua família, conhecendo novas histórias ou indo em busca do estúdio de gravação para o seu disco.

Ao equiparar aventura e arte, Simmel traz a dimensão de que a narrativa da aventura, assim como do trabalho de arte, isolaria um pedaço da experiência e a descontextualizaria de todas as suas conexões de modo a torná-la auto-suficiente e significativa por si só. O aventureiro e o artista moveriam e removeriam as próprias certezas e as estruturas a que estão atrelados e, a partir das experiências no fora da ordem, gerariam momentos de reflexão.

Entretanto, ao contrário do que Simmel aponta, a aventura não faria do griot um indivíduo a-histórico. No caminho inverso, é a busca pela aventura que insere o indivíduo na história, permitindo-lhe não só conectar com os elementos que constituem a cosmologia do seu povo, como também advogar e marcar um lugar no presente para o griot contemporâneo – como poderemos ver no caso da Guiné-Bissau e na rede transnacional que se traça desde o interior daquele país até Lisboa.

A viagem torna-se o meio pelo qual se busca a aventura. Copland (1997) e Taussig (1980) percebem entre os migrantes sobre quem trabalham, que a viagem é um modo não apenas de ganhar conhecimento como de gerar história e historiografias, na medida em que se produz algo sobre isso – como no caso das músicas *lifela* ou das iconografias naturais visitadas pelos imigrantes bolivianos que estudam.

Riccio (2001), por sua vez, nota que, entre os emigrantes senegaleses, a imagem recorrente do aventureiro foi sendo sobreposta à do herói. Segundo o autor, há uma mistura de amizade e de laços de parentesco dados pelas relações de vizinhança que influenciam os contextos de migração para a cidade e a formação de um circuito migratório em que o migrante ainda mantém laços fortes com a cidade ou vila de origem, deixando com que outras pessoas tomem conta de sua casa ou de seus negócios enquanto está fora, mas sobre o qual ainda tem pleno domínio.

O aventureiro e o herói se mesclam na trajetória dos griots pelo espaço transnacional e diaspórico mandinga, cumprindo missões de sua história pessoal e missões da história de

sua família. Sair de sua terra e explorar novas paisagens significa adquirir conhecimentos, conhecer a história de lugares e pessoas, de povos e costumes. Significa conhecer sua própria história para além daquela contada no seio familiar.

O herói é tema de muitos livros dedicados às sociedades africanas e, em particular, às sociedades mande. O que a noção de herói nos permite vislumbrar é a necessidade de se afastar para ganhar conhecimento. Em outras palavras, considera-se que a viagem é uma mais valia que, junto aos seus feitos e ao sucesso do viajante, contam para lhe conferir o grau de herói. Herói ganha aqui o sentido de ser aquele que conquista glórias para sua família. Sem a pretensão de dar o título de herói a Mamadu, podemos voltar a ele para pensar a sobreposição do aventureiro e do herói, já que suas acções são constantemente entendidas como benfeitorias para sua família em Tabato – como é o caso da realização do disco dos Super Camarimba, dos visitantes que chegam por meio dele e que deixam presentes ou trazem comida, da casa museu por cuja reconstrução lutou ou do filme de um cineasta português realizado em 2011 e que contou com a intermediação de Mamadu junto aos grandes da *tabanka*.

Akyeampong (2000), Manchuelle (1997) e Diawara (2000) mostram como a emigração traz atrelado o papel do herói, aquele que deve voltar para a sua comunidade e sua terra com benefícios materiais e morais. Akyeampong mostra como entre os ganeses que foram repatriados da Nigéria para o Gana em meados dos anos 1980, lhes foram negadas as “boas-vindas do herói”, já que esses não trouxeram nada com eles e ainda vieram somar ao grupo daqueles que não tinham sequer o que comer.

Esses autores também ressaltam o papel da cultura popular e da música em expressarem as agruras da vida do migrante e da expectativa quanto ao seu retorno. Riccio (2001) observa como os arquétipos de herói e aventureiro foram espalhados também com a música, especialmente no meio urbano. Muitos músicos famosos, como o senegalês Youssou N'Dour, cantam sobre os migrantes como símbolos da sociedade contemporânea, tendo em vista a solidariedade empreendida pelos trabalhadores longe de sua casa e de suas famílias que reinventam novas formas de convívio e de relação.

A relevância social da migração, portanto, é também o que leva muitos griots a circularem e integrarem essa mobilidade, obedecendo um padrão rural-urbano até chegar a Lisboa.⁹³ Em Janeiro de 2010, encontrei Idrissa Djabaté, um griot de Tabato bastante

⁹³ A acção de migrar anda junto com os elementos do universo, da natureza, do foro espiritual e invisível, guiada nos passos dos sonhos, das indicações da geografia, nos caminhos da história. Como muitas histórias nos contam, a mobilidade de famílias inteiras foi guiada por essas diferentes razões de

conhecido entre os guineenses em Lisboa. Ele e a esposa cantam em diferentes festas e concertos de outros griots e músicos. Idrissa é um dos griots que constantemente visita a Guiné-Bissau e passa temporadas longas em sua casa de Tabato, ao lado da outra esposa e dos filhos. Naquela manhã, ele me convidara a sua casa para uma entrevista em que me contou parte de sua trajetória até Lisboa. Lhe pergunto, claramente, quando saiu de Tabato:

Eu nunca saí de Tabato. Vim pra cá porque na Guiné-Bissau estava difícil. A cada dez anos tem uma guerra. Em 97 já sabia que ia ter a guerra de 98. Vim pra Portugal e entrei em contacto com os *djidius* que estavam aí.

Idrissa continua, falando sobre a situação na Europa e como ela mudou a posição dos griots e deita abaixo as relações de honra engendradas na estrutura social mandinga:

Em Portugal não é bom. Antigamente, um régulo e seus filhos eram como reis. Só eles comiam arroz. Matavam o boi e o fígado e a carne boa. Dobrada era para os outros. Tinham os seus cativos. Na Europa, essas pessoas trabalham nas obras. Passam fome. Então, agora, eles são os cativos aqui.

“E então, o que o trouxe para cá?”, perguntei. Me respondeu: um griot tem que estar onde precisa de animação. Griot não pode ficar sempre no mesmo sítio. Tem que estar sempre a mudar.

Como Sarró nos chama atenção em seu artigo, aventura é uma categoria interessante não apenas para entendermos a agencialidade do indivíduo frente sua própria experiência de vida, mas também uma maneira de entendermos como eles circulam por diferentes espaços, trazendo para perto de si e tornando familiares lugares remotos no seu imaginário e sua experiência. E, na aventura, ao nomear lugares remotos, tornam esses lugares concretos. O país Mandinga ou o mapa do Mande são concretizados na viagem até ao Mali ou à República da Guiné, como também o são Portugal ou a Europa na migração. Os aventureiros tornam-se aqueles que concretizam e mapeiam o mundo não só para os que ficam como também para os que vão e os griots parecem fazê-lo por meio de sua música e suas histórias.⁹⁴

ser. A elocução, a palavra e a espacialidade são coordenadas a cada acção e nesse sentido traçamos uma topografia que põe na mesma linha de pensamento o espaço do Mande e a experiência contemporânea da diáspora, o rei-herói e sagrado e o sujeito comum. É na construção de uma topografia que se vão elaborando espaços, que vão ganhando história com a passagem do tempo e que à medida em que avança para o futuro, lhe vão dando consistência e fluência (Waldman 1997/98: 230). A isso, podemos somar a aventura simmeliana, que traz o gesto da conquista de espaços e tempos, em que o sujeito agarra a oportunidade que lhe aparece a frente e dela trabalha o mundo a sua volta. Budunka, patriarca de Tabato, por exemplo, saiu da República da Guiné porque sonhava com um lugar em que um *balafon* tocava à noite, num tempo em que ele mesmo não tinha tal instrumento, sendo maestro nas artes do *ngoni*, uma pequena viola mande

⁹⁴ Como argumenta Sarró (2007), e aqui faço coro, a aventura é uma categoria que fala sobre e fala com a experiência masculina da migração. A migração feminina, que todavia é cada vez maior, não é entendida nesses termos, uma vez que entendem que as mulheres buscam na migração não a aventura, mas a dignidade com o trabalho e este é idealizado no comércio. Ainda, as mulheres, como mostram autoras como M. Ferme (2001) e R. Shaw (2002) para além do comércio transnacional e das

Diáspora e transnacionalismo: griots entre o espaço do Mande e Portugal

Até aqui, andamos pelo Mali, pela República da Guiné e pela Guiné-Bissau no período da guerra da Libertação. Cruzaram-se histórias de reis e guerreiros que abriram caminho por onde as famílias griots andaram e desenharam sua arte. Em meados dos anos 1980 e mais fortemente a partir de 1998, com a guerra civil na Guiné-Bissau causada pelo golpe de Estado de Nino Vieira para a tomada da presidência, abriu-se um novo caminho no tempo da *djaliá*, quando os griots, acompanhando o fluxo migratório dos guineenses, começaram a ir para Portugal e especialmente para Lisboa, se fixando em determinados bairros e cidades-dormitório⁹⁵ da capital.

É conhecido na literatura que os mandingas há muito se imaginam como viajantes (e constroem a aventura como uma categoria associada a essa característica) e, claramente, hoje, a migração e a diáspora são dois elementos centrais para a elaboração dessa característica (Johnson, 2009). A aventura dos griots mandingas na migração que eles engendram hoje desde suas aldeias natais até Lisboa, passando por centros urbanos como Bissau ou Dakar, nasce da diáspora mande, constituída nos termos de Clifford (1994) e revisada por autores como Akyeampong (2000)⁹⁶ e Ruba Salih (2003). Clifford (1994) oferece uma releitura do

experiências do *allez-retour*, são responsáveis pelas conexões familiares entre sua sociedade de origem e a de destino. Com isso, quero chamar atenção para o importante papel das associações de migrantes e das associações de pequenas comerciantes com que os griots dialogam constantemente no estabelecimento de sua vida profissional.

⁹⁵ Machado (2002) e Godinho (2007) indicam que, em parte, o movimento migratório (tanto para os países vizinhos como para a Europa) tem suas causas ainda no tempo colonial. Deve-se tanto aos baixos rendimentos da economia rural, quanto à tradição de comércio transfronteiriço, a que aliam-se a pressão demográfica e o impacto dos pagamentos de impostos sobre as parcelas de terras arrendadas pela administração colonial. Os factores da pressão migratória, a partir da década de 1980, ligam-se ao aumento da população, alta taxa de natalidade, êxodo rural, inchaço da cidade de Bissau e crise económica prolongada no país. Os autores indicam também a existência de fluxos temporários de migração realizados por jovens mandingas, fulas, manjacos e balantas, que saem das zonas do Oio, Bafatá e Gabu no fim das chuvas para trabalhar nas zonas agrícolas e realizar o pequeno comércio de artesanato no Senegal e na Gâmbia.

⁹⁶ Os autores discutem o conceito de diáspora a partir de Saffran, que a definiu com base na dispersão judaica. Esses autores o criticam, pois, apesar de constituir um protótipo para essa discussão, o modelo teórico de Saffran se baseou em um evento único e a diáspora africana, ao contrário, aconteceu sistematicamente ao longo da história. Entretanto, o conceito de diáspora foi sendo usado como uma metáfora para designar os residentes estrangeiros, expatriados, refugiados, imigrantes, e minorias raciais e étnicas que combinariam diferentes características do protótipo de Saffran (apud Clifford, 1994). São eles: (1) a dispersão de um grupo de pessoas ou de seus ancestrais de um centro original específico ou de regiões estrangeiras periféricas; (2) a partilha de uma memória colectiva, visão, ou mito fundacional (sobre a fisicalidade, a história e os feitos desse lugar ou grupo originário; (3) acreditar que não são (e talvez não o sejam), completamente aceites pela sociedade em que vivem, sentindo-se parcialmente alienados e isolados; (4) guardam a sua terra ancestral como sua casa verdadeira e ideal para onde um dia eles ou seus descendentes irão retornar; (5) acreditam que devem colectivamente estar comprometidos com a manutenção e a restauração de sua terra original, sua

modelo de diáspora, a partir da construção e manutenção das comunidades diaspóricas longe de sua terra original que criam “casas colectivas longe de casa”.

Como bem coloca Salih (2003), sua proposta desafia a noção até então em voga acerca das migrações internacionais que viam o migrante “preso entre duas culturas” e percebe a articulação entre raízes e trajectórias que constroem “esferas públicas, formas de consciência comunitária e solidariedade que mantêm identificações fora do tempo/espço nacional de maneira a viver dentro, com diferenças” (Akyeampong, 2000: 07), mantendo singularidades em um campo transnacional aparentemente homogeneizador (Vertovec, 2009).

Nesse sentido, a diáspora carrega um paradoxo que é, ao mesmo tempo, empoderador, pois a maneira de viver do indivíduo assume solidariedades e conexões, mas não há necessariamente um espaço único ou uma nação exclusiva a que ele se vincule, sendo sua conexão a um outro lugar que marca a diferença de sua vida na sociedade (Clifford, 1994: 322). No caso dos griots aqui apresentados, vemos que, apesar de seus laços e vidas conectarem directamente Guiné-Bissau e Portugal, é também a ligação ao Mande, mapeado historicamente e reproduzido em seus discursos e valores, que os norteia.

No fluxo entre a terra de origem e a sociedade em que se vive, surge a questão da terra natal (*homeland*) e do sentimento de comunidade. Clifford (1994) propõe que na diáspora constroem-se esferas públicas alternativas, formas de comunidade, conscientização e solidariedade que buscam fora do espaço nacional as identificações para se poder viver dentro dele, a partir de sua diferença e que essa diferença se criaria a partir de elementos ligados à construção de uma ideia de terra natal (*homeland*), da qual nasceriam as coisas e valores que fariam uma pessoa da diáspora diferente de uma nascida e criada em território nacional.

No espaço da diáspora que se estende à Europa, vemos a continuação de uma noção de *homeland* comum ao mundo mandinga e que existe, segundo Dorsch (2002), já no desenho de um espaço diaspórico da África Ocidental ocupada pelo antigo Império do Mali. Não podemos esquecer também que a diáspora e a migração griots são “institucionalizadas” com a conversão ao Islão, quando passam a andar junto não apenas com os regulados na conquista de novas terras e no entretenimento de seu povo, mas quando, também, assumem o papel de comunicadores dos poderes do Profeta.

Wright (2010), em sua excelente análise histórica sobre o transnacionalismo mande, escreve como os griots durante toda história andaram em busca de materiais necessários para seu trabalho (seja ele o bronze, a madeira ou comida) e assentavam em locais onde lhes eram

segurança e prosperidade; e (6) relação contínua com a terra natal, de uma maneira ou de outra, com uma consciência e solidariedade étnica ou comunitária (apud Akyeampon, 2000: 04).

oferecidas ou onde barganhavam vantagens. Em muitos casos, se aliavam a homens-livres com quem estabeleciam um sistema de crédito em que os artistas desempenhavam serviços na promessa de que seriam sustentados e protegidos durante um determinado período de tempo. Essas relações muitas vezes eram mantidas e renovadas ao longo de gerações, desde que não se quebrasse o acordo nem de um lado, nem de outro, o que na literatura vemos atestada pelas noções de castas ou classes presentes na sociedade mandinga, em que linhagens griots se associam a patrões, homens-livres (sejam régulos ou comerciantes) e com eles estabelecem relações de louvação e prestações de serviços por gerações.

Nesse contexto, em que os griots tornaram-se responsáveis por preservar e transmitir aos mandingas espalhados por esse espaço o conhecimento de sua história e de sua tradição, podemos categorizá-los enquanto diasporistas, ou seja, enquanto intelectuais e artistas que desenham e investigam a esfera cultural, ressaltando sua vital importância para as diásporas em si (Tölölyan, 1996; Dorsch, 2002).

Seguindo o argumento de Donald Wright (2010), as conexões dos mandingas ao mundo globalizado, conquistadas na sua força expansiva, guardam relações que são localizadas, se sobrepondo às comunidades locais e fincando valores que depois são incorporados e dialogam no sistema-mundo. Ao olhar por essa perspectiva histórica, vemos que, guardadas as devidas mudanças, há uma continuidade na percepção do que é o ofício do griot e de como sua mobilidade e migração contemporâneas incorporam essas mencionadas relações históricas, mantendo na patronagem, a possibilidade de haver “patrocinadores” ou “patrões” que façam possíveis não apenas a reprodução da *djaliá*, como também a reprodução da própria sociedade mandinga.

Akyeampong (2000) argumenta que as tradições migratórias são anteriores ao período pós-colonial, mostrando que, ainda no século XIV, para além do rentável comércio de escravos, a circulação de comerciantes soninke e dyula, dos comerciantes de noz de cola e de gado e de clérigos muçulmanos contribuíram para expandir as fronteiras do Islão, estabelecer novas cidades, que também se tornaram entrepostos comerciais importantes tanto para as rotas comerciais antigas, como para as novas, mantidas ao longo do período colonial e pós-colonial.

Desde o capítulo anterior, venho argumentando que o transnacionalismo não é uma realidade vivida nos dias de hoje pelos griots, mas antes, engajada ao longo da história desse grupo social junto ao Império do Mande e no modo como essas famílias passaram a transitar por diferentes lugares. Devem ser consideradas, entretanto, as diferentes dinâmicas assim

como as particularidades de se estabelecer relações com o Império do Mande, com os regulados fulas ou com os colonizadores portugueses.

A exemplo de Cole (2001), podemos tomar a diáspora como um cenário-modelo para o reenquadramento de certos tipos de acção, em que vemos as memórias se misturarem com as expectativas de futuro. Ou seja, no presente, práticas são re-enquadradas e re-significadas e dão, como veremos no próximo capítulo, vazão à tensão entre inovação e tradição, na medida em que, se configuram a partir da circulação transnacional dessas pessoas ou de suas coisas.

A performance da *djaliá*, ou o seu *djumbai*, como os griots o chamam, passa a ser um meio de acção de mudança no presente. Aqui, tão importante quanto a memória, é a construção de um presente que possa ser modificado – mesmo que minimamente e em eventos – pela restauração de parte de um passado. A afirmação de Idrissa Djabaté quanto aos príncipes e reis que em Portugal passam a trabalhar na construção civil e não têm nenhum tipo de reconhecimento é representativa dessa dinâmica e que nas festas da Voz do Operário ou nos encontros das Associações, tem seu passado e sua honra restabelecidos pela louvação feita na *djaliá*.

Analisando outros contextos, Akyeampong (2000) fala sobre a transposição da estrutura social “de origem” para as sociedades de destino, como é o caso da presença dos reis Asante, suas rainhas e chefes, que mantêm suas titulações nas associações de migrantes que vivem no Reino Unido e nos Estados Unidos. Com isso, o autor nos mostra uma das facetas da vida na diáspora, mediada pela presença e actuação das associações de migrantes e que permite uma vida e espaços de sociabilidade à margem e nos moldes da sociedade de origem. Podemos ver repetir-se um posicionamento estrutural semelhante na medida em que este grupo historicamente esteve posto à parte da sociedade como um todo, configurando um grupo exclusivo e marginal e, mais ainda, que a diáspora que seguem, e de que também fazem parte, é um processo iniciado em África.

No período pós-colonial, a noção de diáspora entrelaça-se à ideia de viagem e de aventura e, muito embora não sejam sinónimos, passam a necessitar uma da outra para se manterem. A viagem, ao contrário da diáspora, não implica construir ou manter uma comunidade longe de casa, e sim, fazer o movimento para fora de casa (Clifford, 1994; Akyeampong, 2000). No caso dos griots, apesar de alguns se juntarem à “comunidade” migrante guineense também enquanto imigrantes, em grande maioria eles passam a fazer parte dessa comunidade da diáspora na medida em que fomentam e contribuem para a sua manutenção por meio de suas viagens e aventuras, em que levam e trazem as ligações com a

terra natal, e, portanto, com a casa (obedecendo ou não ao padrão do migrante guineense tal como considerado pelas estatísticas do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras português).

O espaço de diáspora é considerado por Brah (1996) como o local onde os conceitos de diáspora, fronteira e políticas de pertencimento estão imanentes e jogam com diferentes fontes de poder. Ou seja, nesses espaços, as identidades são performadas e estão em relação com o outro e com a sociedade e por estar próxima da ideia de casa,⁹⁷ a vida na diáspora possibilita o trânsito entre ser parte de uma minoria e de uma maioria, nunca estagnando o sujeito a apenas uma identidade e priorizando o seu fluxo mais do que suas relações fixas no espaço. Assim, a ideia de casa é experienciada de maneira diferente por cada sujeito, seja ele indivíduo ou colectivo e chama pela agencialidade sobre essas diferentes instâncias do espaço da diáspora, suas fronteiras e subjetividades. Nesse sentido, nos permite compreender os vários trânsitos por essas diferentes camadas da experiência griot na construção de um discurso e de uma identidade na contemporaneidade.

Em relação à conectividade entre os diferentes espaços vividos na diáspora, uma outra camada da discussão da diáspora é agregada por Kim Butler (2001) que sugere a noção de uma diáspora cultural – opondo-a à ideia de diáspora ancestral – em que é feito mais um movimento ideológico do que necessariamente um movimento de pessoas. A diáspora cultural nos fala sobre a habilidade dos indivíduos se conectarem, usando de diversos meios e práticas. Essa habilidade é visível quando olhamos para a mobilidade dos griots desde o interior, passando por Bissau e chegando a Lisboa. Mesmo entre aqueles que não saem de suas casas, a conexão entre esses diferentes espaços e o suporte afectivo e prático acontece. Lisboa, Bissau ou a *tabanka* estão presentes em todos esses pontos e informam o quotidiano das pessoas.

Vigh (2010) nos chama atenção para a importância da migração para os que ficam em Bissau, uma vez que abre um espaço vazio que permite aos sujeitos se reposicionarem e empreender um processo de *social becoming* (2010: 152). Assim como para os movimentos migratórios entre os Manjako, que teriam contribuído para a criação de um *ethos* que é compreendido dentro de um processo de tomada de poder sobre o próprio discurso, em que moderno, não moderno e pós-moderno são categorias questionadas dentro da própria prática dos indivíduos e não impostas pela leitura exterior a elas (Gable, 1995).

Essa intensa circulação e alta velocidade da informação entre a diáspora e a casa criam um espaço transnacional de grande conectividade e de interstícios culturais. Os migrantes,

⁹⁷ No caso da noção de casa para os Mandinga, talvez seja mais pertinente a palavra raiz, no sentido de apelar para outras instâncias que não um espaço físico determinado, mas um movimento espacial que desenha diferentes locais de apego e apelo afectivo.

como argumenta Salih (2003), se tornaram ícones do hibridismo e símbolos para a articulação entre lugar, cultura e identidade, incorporando processos de reterritorialização e instabilidade. Conclui ela, inspirada em Gilroy (2001), que viver na diáspora resultaria em uma dupla consciência em que as identidades individuais são construídas na quebra de fronteiras e de identidades fixas.

Todavia, a evolução da discussão acerca da diáspora e da migração internacional dá vazão ao termo transnacionalismo, que tornou-se uma concepção importante para essa discussão. Muito embora trabalhada por diferentes académicos, tomo a concepção de Basch, Glick-Schiller e Blanc-Szanton (1992) como ponto de partida analítico. Essas autoras, apesar de terem seu conceito revisado e criticado por outros autores, contribuíram para entendermos o cerne do problema do transnacionalismo e da transmigração, em que os transmigrantes configurariam novas práticas e redes sociais, conectando-se a duas ou mais sociedades em simultâneo (Basch *et al.*, 1992: 02).

Nesse primeiro pleito pela extensão do uso do termo transnacionalismo para analisar a vida e experiência de pessoas (e não mais de empresas de grande capital financeiro), as autoras enumeram seis prescrições. Uma delas, a de que os migrantes transnacionais vivem uma existência complexa, que os “força a confrontar, desenhar sobre e re-trabalhar diferentes constructos identitários”, de carácter nacional, étnico ou racial (Basch *et al.*, 1992), em que também podemos incluir a identidade religiosa (ver também Riccio, 2001; Salih, 2003; Mapril, 2008) e que no caso do Islão é problematizado com a formação e pertença à *umma*.

Como Basch *et al.* (1992) argumentam, é preciso entender a dinâmica da transmigração não apenas nos seus termos económicos como também políticos. Claramente, vemos também essa dimensão no fluxo dos griots para Portugal e que toma Lisboa como uma possibilidade não apenas económica (sendo mais barata a vida nessa cidade em comparação com outras capitais europeias como Paris ou Londres), mas também política, já que mantêm-se laços desde os tempos coloniais e dos processos de independência e que são continuados de uma forma ou de outra no pós-colonialismo (Sarró e Mapril, 2011).

Nesse sentido, Manchuelle (1997) e Akyeampong (2000) nos mostram como a migração rural-urbana e sua extensão para a Europa, que se deu início nos fins do século XIX e durante todo o século XX, foram intensificadas durante e após os processos de independência. Nos contextos pós-coloniais criaram-se importantes campos de circulação desde lugares “remotos” até lugares entendidos como corações do cosmopolitismo e do capital, como é o caso de cidades europeias como Londres, Paris ou até mesmo Lisboa.

No período pós-colonial, as quebras nas economias a nível global (como a crise do petróleo dos anos 1970), as disputas políticas e guerras civis e a consequente instabilidade económica e política foram estopins das migrações desde a África Ocidental para a Europa continental (Akyeampong, 2000). Claramente, apesar da sua independência tardia, a Guiné-Bissau e sua população não estiveram à margem desses processos e são muitos os que entraram nas redes migratórias desde Lisboa até Espanha, França, Suíça e Alemanha.⁹⁸

Assim, as pessoas que circulam entre as comunidades de origem e aquelas que se estabelecem no espaço da diáspora, buscando novas paisagens e aventuras em que possam cumprir também com expectativas de manutenção de status e da reprodução social de sua comunidade, se tornam também agentes de conexão e fomentam e informam todos os pontos nessa rede.

Riccio (2006) contribui para o debate acerca do transnacionalismo, focando sobre a importância de entendermos esse movimento como um conjunto de práticas relacionais que mantém as pessoas conectadas e em constante diálogo, mesmo que desde lugares diferentes. De acordo com o autor, na comunidade transnacional, as relações forjadas no contexto do local de chegada, e somadas às relações familiares e de amizades (como o “voluntário, o padre, o colega de trabalho ou o empreendedor”), nos permite compreender o transnacionalismo não apenas como um sistema de redes familiares e religiosas que atravessam fronteiras políticas e nacionais, mas como um conjunto de práticas relacionais.

Assim, noção de conectividade nos permite entender de que maneira esse circuito de pessoas e coisas entre os dois países toma corpo e de que maneira novas formas de pertencimento e novas articulações criam identidades. Na diáspora ou na migração, todas as práticas relacionais engajadas no quotidiano, como também os encontros eventuais promovidos pela “comunidade”, funcionam como meios de conexão entre as pessoas e as coisas, congregando memórias, desejos e também novas “molduras de identidade” (de Brujin *et al.*, 2012).

Vertovec (2009), a partir da perspectiva da multi-localidade, e Gilroy (2001), a partir da noção de Atlântico Negro, percebem essas múltiplas ligações como estimuladoras do desejo de conexão entre uns e outros, ambos aqui e lá e que partilham as mesmas “rotas” e

⁹⁸ Além disso, no período pós-Independência, ao lado das políticas culturais, houve um esforço do governo na escolarização da população e na educação dos jovens, criando assim uma camada da população urbana, jovem e escolarizada que não tem em Bissau capacidade de viabilizar toda a trajetória escolar e tampouco há para essas pessoas saídas profissionais. Portugal, então, se apresenta como uma alternativa viável, pelas afinidades culturais e linguísticas (Machado, 2002; Godinho, 2007; Quintino, 2010)

“raízes”. Appadurai e Breckenridge (1989 apud Vertovec, 1999), por sua vez, sugerem que quaisquer que sejam suas maneiras de transitar pelo espaço transnacional, as diásporas tendem a deixar um traço de memória colectiva sobre outro tempo e espaço e a criar novos mapas de desejo e pertencimento.

Riccio (2001), em sua etnografia dos senegaleses que vivem em Itália, para além de nos mostrar que existem diferentes formas e motivos de migração, revela a existência de comportamentos menos reactivos de organizações transnacionais frente ao avanço do capitalismo global ou do racismo ocidental, uma vez que as formações sociais transnacionais já funcionavam antes mesmo do seu encontro com as políticas de recepção e inserção de migrantes no contexto italiano. O autor nos mostra constantes dinâmicas de *networking* dentro dos espaços transnacionais e que, sendo heterogêneas, abrangem diversas práticas que possibilitam que os co-nacionais ultrapassem diferenças étnicas e religiosas, não apenas integrando redes comunitárias como dando forma a novas redes.

Guineenses em Lisboa

No caso dos guineenses em Lisboa, vemos alguma similaridade com o apresentado sobre os senegaleses, como nos mostram Godinho (2004), Machado (2002), Abranches (2004, 2013). A imigração guineense para Portugal aconteceu em diferentes momentos e obedece a diferentes padrões, com múltiplas experiências da migração, mas onde podemos ver nascer outras formas de sociabilidade. Machado (2002) e Quintino (2010) identificam ao menos três grandes vagas de migração guineense para Portugal e, para o fim desta tese, vou me deter na última, muito embora dois dos meus interlocutores tenham vindo e experienciado a vida na migração, já nos anos 1980. Um deles, usou Portugal como passagem tanto para a ida para outro país da Europa como para o retorno para Bissau, e o outro permaneceu em Portugal desde sua vinda em 1989, tendo ido à Guiné apenas de visita.

A terceira onda de imigração guineense para Portugal sofreu mudanças na maneira de viver as ligações com a sociedade de origem, gerando, assim, um campo transnacional em que desde a Europa vivem questões sociais, culturais, políticas e religiosas da Guiné-Bissau, com maior ou menor intensidade, mediadas pelas acções das redes sociais e associações (Machado, 1998, 2002; Quintino, 2010).

Ao longo dos anos, foram-se formando redes de acolhimento entre esses migrantes, um fenómeno comum em diferentes contextos migratórios. No caso de Lisboa, podemos ver o fortalecimento de associações comunitárias e sociais guineenses das mais diferentes identidades étnicas. Há, entretanto, uma Confederação das Associações da Comunidade

Guineense, que congrega principalmente guineenses muçulmanos de origem mandinga, fula e beafada. É nesse contexto, que os griots com que trabalhei para esta tese, entram nessa rede migratória como migrantes ou migrantes temporários, mantendo um trânsito constante entre os dois países e aproveitando as temporadas de trabalho em um e outro país.

Os trabalhos de Quintino (2010), Abranches (2004) e Carreiro (2007) mostram o papel das redes sociais e das associações guineenses (e, hoje, de sua federação) na mobilização das pessoas em torno de diferentes causas e mostram o peso que a religião tem na definição de seus participantes e seus programas. Além disso, esses trabalhos sublinham a modificação que as associações sofreram tanto em Bissau como em Lisboa na passagem dos anos 90, quando as mulheres ganham maior protagonismo e liderança.

As associações cumprem as mais diferentes funções e algumas têm cariz religioso e, como Quintino (2010) e Dias (1999) afirmam, elas têm uma acção também pré-migratória e de conexão entre aqueles que foram e os que ficaram. Os griots se utilizam ou fazem parte dessas redes sociais e associações também cumprindo a agenda de compromissos entre os que se encontram na migração e aqueles que ficam na Guiné. Claramente, também utilizam os serviços dessas associações como imigrantes, mas aqui, quero destacar o seu papel enquanto agitador e parceiro dessas associações, que como veremos nas festas da Voz do Operário e outros eventos na Guiné são particularmente interessantes, porque destacam o seu saber-fazer e a sua diferença nesse grupo de pessoas.

Tal como noutros países da África Subsariana, embora registem geralmente números mais baixos de pertença e participação associativa do que os homens, as redes de solidariedade e entreajuda femininas se encontram fortemente desenvolvidas na Guiné-Bissau. Estes sistemas organizativos são adaptados aos novos contextos, criando e gerindo redes de entreajuda em vários domínios da vida colectiva, em que as pessoas colaboram umas com as outras por meio da associação em casos de doença, acidente, morte, viagens imprevistas ou apoiando a realização de cerimónias ligadas ao nascimento ou ao casamento em Portugal ou no país de origem. Estes mecanismos obedecem não apenas a laços de parentesco, mas também a relações de amizade ou vizinhança e suas formas de hierarquização social e, nesse sentido, são liderados por uma “rainha”, cuja titularidade assenta no seu prestígio social ou na idade (Abranches, 2004; Quintino, 2010). Assim, as associações cumprem um importante papel na activação e manutenção da memória colectiva, promovendo a circulação de bens simbólicos e materiais entre os dois países (Bordonaro e Pusseti, 2006; Saraiva, 2008; Quintino, 2010).

É a partir disso que vemos um outro factor de complexificação na construção dessa identidade griot, pois, para além de estarem conectados a um espaço do Mande, de serem guineenses, cidadãos da Guiné-Bissau, hoje também esses mandingas experienciam sua identidade étnica no contexto da imigração para a Europa, o que parece trazer outras possibilidades de experiência de sua identidade e sua arte.

Johnson (2002) explora o jogo do prisma identitário mandinga no contexto transnacional, em que vê serem re-discutidas pelos próprios imigrantes sua identidade étnica mandinga, a chamada *mandinkayaa*, e sua identidade religiosa, *misilimeyaa*, no espaço transnacional da Guiné-Bissau e Portugal. Entretanto, quando entram nesse espaço transnacional, entram também em duas diásporas paralelas. Uma praticada pela comunidade africana dos ex-PALOPs e outra da comunidade islâmica transnacional, que inclui muçulmanos do Sudeste Asiático, do Médio Oriente e outras partes da África.

E, nesse cenário, as associações, que celebram sua identidade religiosa, são fundamentais no processo de transnacionalismo e de congregação de pessoas em torno de práticas de manutenção identitária. Além disso, as ligações próxima dos griots a essas associações, como também aos astrólogos ou *mouros* (*marabouts*), são essenciais para compreender o jogo entre identidade étnico-cultural e religiosa e seus mecanismos e estratégias quotidianas para sua sobrevivência e negociação de sua prática profissional, sendo aqueles (ao lado dos empresários) uns de seus principais patrões nos dias actuais.

Na Guiné, a população muçulmana representa actualmente cerca de 35% da população total, sendo composta maioritariamente por fulas, mandingas e beafadas. Já em Portugal, os muçulmanos representavam, em 2001, cerca de 22% dos imigrantes guineenses e destes apenas 13% recuavam com o processo de migração (Machado, 2002; Abranches, 2004). No entanto, é difícil conhecer o número real e a percentagem dos muçulmanos guineenses no conjunto da população tanto em Portugal como na Guiné, devido a diferentes factores e, mais ainda, se fazer um recorte de género nesse sentido.

O que Abranches (2004) nos mostra é que, entre os finais dos anos 1990 e começo dos anos 2000, houve um aumento substancial de mulheres que frequentavam a Mesquita Central de Lisboa e que estas eram maioritariamente guineenses. Isso nos interessa aqui se do ponto de vista da actuação das mulheres e sua agência para a produção de festas e comemorações de que os griots tomam parte que se articulam com a religião, usando a mesquita inclusive para fazer pequenos negócios e para anunciar seus eventos.

Além disso, em minha pesquisa, foquei eventos em que se celebravam junto à identidade nacional (guineense), sua identidade religiosa (muçulmana),⁹⁹ dado que nesses eventos observamos uma participação protagonista dos griots.¹⁰⁰ Deve-se ter em consideração, entretanto, que meu foco não recai sobre a migração guineense ou sobre os meandros de sua construção identitária em termos nacionais, étnicos ou religiosos. Meu intuito é perceber de que maneira a presença dos griots e de suas músicas se faz nessa rede e essa se faz tanto por meio da celebração da identidade mandinga, muçulmana e guineense, como também pela articulação ao mercado da arte e do entretenimento e das músicas do mundo.

É importante dizer que os griots fazem parte de uma rede transnacional de migração e que são afectados pelas mudanças despoletadas pelos processos contemporâneos da globalização, que modificam ou adicionam complexidade às velhas formas de relação da migração transnacional (Vertovec, 2009). Assim, mantêm uma comunicação constante com outros migrantes e com seus familiares e amigos que vivem em outros países, seja na Guiné-Bissau, em França ou na Espanha; também aqueles que ficam na Guiné-Bissau mantêm esse contacto quotidianamente. Essas pessoas em trânsito contribuem para os processos de “globalização cultural”, assim como outros sujeitos o fazem para os processos políticos ou económicos, e participam no processo do que entendem por melhorias ou ajudas ao desenvolvimento, como o fazem eventualmente as associações de migrantes em Lisboa ou as associações de mulheres em Bissau (ver Machado, 2002; Godinho, 2004; Quintino, 2010).

As festas organizadas em Lisboa acontecem geralmente aos fins-de-semana e, em geral, contam com a ajuda de mulheres das associações guineenses. O mesmo pode-se dizer para as festas organizadas em Bissau, em que as associações de mulheres colaboram de uma maneira ou de outra, parcial ou integralmente, para a realização dos concertos e festas dos artistas mandingas.

⁹⁹ O que não significa de todo que não vemos cristãos ou pessoas de outras regiões da Guiné-Bissau frequentarem espaços conhecidos pela frequência de guineenses muçulmanos, como o Largo de São Domingos, no Rossio ou as festas na Voz do Operário. Em Bissau, também podemos ver algo nesse sentido, quando vamos às festas na Lenox, organizadas por associações de mulheres em sua grande maioria muçulmanas, mas de diferentes origens étnicas, como fulas, mandingas, beafadas.

¹⁰⁰ O que não quer dizer de maneira alguma que os griots mandingas sejam excluídos de outras festividades em que é celebrada uma identidade nacional guineense, nem que não encontrem guineenses de outras orientações religiosas. Muitos griots participam em conjuntos e trabalham como músicos para outros cantores e cantoras guineenses, contratados principalmente pela destreza em instrumentos da “cultura mandinga”, como o *kora* e o *balafon*, assim como músicos de outra filiação étnico-cultural são também contratados pelos griots mandingas para integrarem suas bandas. Se essa situação ocorre com maior intensidade em Lisboa, também vemos o mesmo acontecendo em Bissau.

Em algumas delas, essas mulheres convocam os artistas a participarem e contratam os seus serviços, enquanto em outras, são os griots que procuram uma parceria com elas e contam com sua habilidade e facilidade de mobilizar verba e público para a realização do evento. Há, entretanto, diferenças a serem apontadas quando os eventos são celebrações (como os baptizados, casamentos ou funerais) em que os griots são contratados e convocados pela família com que suas famílias já tenham uma relação prévia ou que venham compor a festa com outros artistas como os tambores fulas, por exemplo.

Em Lisboa, alguns griots também procuram trabalho como músicos e realizam uma série de eventos que têm em sua audiência tanto um público europeu como um público estritamente muçulmano e guineense, mas também realizam a *djaliá*, que também chamam de *djidiundadi*, quando atendem a baptizados e casamentos. Como em Lisboa geralmente são poucos, trabalham em conjunto nessas diferentes ocasiões. Em Bissau, o cenário é um pouco diferenciado. A *djaliá* não é vivida da mesma maneira por todos, uma vez que a ida a casamentos e baptizados, por exemplo, quando a música e a festa são realizadas num registo tido como mais tradicional, não é feita por todos. Há entretanto, alguns desses griots, que também se denominam artistas, que circulam por esses diferentes meios de actuação e trabalham tanto dentro de um registo do entendido como tradicional, como também do que entendem por moderno.

Na Guiné, os concertos para uma certa “comunidade” muçulmana acontecem, principalmente, na capital Bissau, uma vez que, no interior, vemos uma menor separação entre etnicidade e identidade religiosa, como argumentou também Johnson (2002, 2006). Durante o meu trabalho de campo, houve uma série de festivais ou concertos colectivos e individuais no Centro Cultural Francês, no Centro Cultural Brasil - Guiné-Bissau e no Instituto Português, locais frequentados por um público de classe média, uma elite guineense e o público estrangeiro que lá vive (como os contratados pelos projectos de cooperação internacional e membros de organizações não-governamentais). Alguns desses concertos foram realizados por griots que circulam entre os diferentes registos de performance e exercem, portanto, uma série de funções ligadas à *djaliá* tradicional que, como dizem, seria mais difícil realizarem em Lisboa, como o aconselhamento e as mediações de conflitos.

Ao formarem os grupos de griots e artistas que se apresentam nesses diferentes registos do tradicional e do moderno, vemos o funcionamento do que Tang (2007) chama trupe de performance, em que membros da família são agrupados com o propósito de montar um grupo para a realização de uma festa ou evento. Entretanto, não é raro esses grupos

integrarem também outros músicos de quem gostem ou por quem tenham algum tipo de interesse e também somem o seu conhecimento ao do grupo.

Na Guiné-Bissau e em Lisboa, os griots se apresentam não apenas em festas de casamentos e baptizados ou no *tabaski* (a festa que celebra o fim do jejum do Ramadão), como também participam em eventos voltados para o activismo social e engajamento em questões sociais, como a dos direitos das mulheres, por exemplo. Entretanto, acompanhando os diferentes contextos em que essas festas e suas actuações se dão, podemos perceber uma diferença na maneira de se apresentar e realizarem sua performance, muito embora em todos eles preza-se por manter o propósito do *djumbai*, ou seja, do levar diversão às pessoas presentes, mantendo aceso um dos propósitos da *djaliá*.

Kiwan e Meinhof (2011) entendem as ligações dos transmigrantes em redes como *hubs*, um termo que tomam emprestado da electrónica e que, em síntese, diz respeito a parâmetros interconectores de múltiplas dimensões e direcções, que criam capital transcultural. Dedicando-se exactamente ao transnacionalismo de músicos que vivem entre o norte da África e a Europa, as autoras buscam com essa ideia um conceito que não “essencialize os artistas segundo suas origens étnicas, mas que as vejam como estratégias” e que essas mesmas origens sirvam como ferramenta para “descrever as maneiras pelas quais os artistas se utilizam de recursos válidos adquiridos nos seus países e culturas de origem em sublinhar e desenvolver sua arte” e ao mesmo tempo as lançar ao mercado musical e outras audiências (Kiwan *et al.*, 2011: 20).

Esse capital cultural “importado”, sugerem as autoras, assinala a conexão entre os artistas migrantes e as diásporas em que estão inseridos, que, em grande medida, parecem constituir o capital social primário para sua arte por meio de estruturas físicas e virtuais, meios de comunicação e disseminação de sua música. Como se esta fosse uma plataforma para sair de uma suposta invisibilidade e se fazer ver por uma audiência *mainstream* e sua indústria musical.

Ao considerarem a música como um capital cultural, segundo o conceito de Bourdieu (apud Kiwan *et al.*, 2011), consideram também o surgimento de um capital translocal, que surge de estilos e ritmos locais e do conhecimento de cenários, rituais e dialectos de seu lugar de origem e que esses músicos julgam pertinentes manter para onde vão. Sugerem as autoras que muitas das músicas que são localmente tocadas em cerimónias e rituais, na migração, ganham uma certa aura de tradição e originalidade. Cantar e tocar determinadas músicas, independente do lugar onde se esteja, é entendido como tradicional, porque invocam o

original, o que está “carregado no sangue”, e porque constitui o sujeito enquanto pessoa e transpõe os limites entre o rural e o urbano e entre fronteiras nacionais.

É importante ter em vista que a música (como as artes em geral) sofrem a confluência das várias linhas do transnacionalismo, em que se observam os vários aspectos do hibridismo ou criouliização exactamente por serem meios de reprodução cultural das pessoas e coisas às quais se apegam ou se relacionam como modo de manter a comunicação entre esses diferentes lugares (Vertovec, 2009: 07). Nos aproveitaremos da excelência dessas “coisas” para falar do modo como essas pessoas circulam e fazem circular sua arte.

Circulação de pessoas, circulação de músicas e celebrações

A aventura é o motor que joga o “*djali* no mundo”. Entretanto, sua viagem não é aleatória e assim, tão importantes quanto os tempos históricos analisados no capítulo anterior, outras marcações temporais são traçadas e estas obedecem ao espaço onde se vive e às relações sociais que se estabelecem, numa aproximação à noção de tempo ecológico definida por Evans-Pritchard (1993). Esses tempos ecológicos aproximam-se da noção de tempo físico, que operam junto com o tempo social e são datações do mundo a partir da relação entre o homem e a natureza e que foram se desenvolvendo como ressonância da auto-disciplina ou do cumprimento de determinadas intenções e tarefas específicas (Elias, 1998: 15).¹⁰¹

O tempo do caju, o tempo da chuva, o tempo do Ramadão, o tempo dos festivais, são exemplos das marcações do ano corrente na vida de um griot. O tempo do caju envolve alguns griots na colheita, enquanto outros saem pelas terras para fazer pequenas festas e concertos e, assim, animar os trabalhadores. O tempo da chuva é também tempo do plantio do amendoim e do milho, dois itens presentes na base da alimentação mandinga, o que, mais uma vez, envolve os griots na realização de festas como, por vezes, no seu cultivo. O tempo do Ramadão é um tempo sem trabalho, devido ao momento de introspecção que o indivíduo deve sofrer, realizando o jejum e as rezas constantes. O fim do Ramadão, entretanto, é marcado por grandes festas e comemorações, tempo em que os griots têm bastante trabalho tanto em Lisboa como na Guiné-Bissau. Além de serem marcadores da realidade em África, esses

¹⁰¹ O tempo é sentido nas marcações do “quando”, que, como Elias (1998) sugere, é feito pela interdependência entre o macrocosmo do grupo e o microcosmo do indivíduo e, portanto, de sua relação com o tempo físico. O quando é situado no horizonte do saber e da experiência, mas que, entretanto, sofre também com a evolução da noção do tempo como pensada pela filosofia e física ocidentais, em que o tempo passa a ser uma síntese que vai para além daquelas duas esferas e passam a ser codificadas em horas, dias, meses, anos. Entretanto, analisar o como se vive no cruzamento dessas várias formas de marcação temporal não é, de todo, o interesse aqui.

tempos são afectados e afectam a realidade dos guineenses em Portugal, visto que alguns griots acompanham os fluxos de mercadorias e de dinheiro entre os dois países, dado que também o fazem como forma de buscar trabalho.

Há que se ressaltar, entretanto, a importância da migração mandinga que se faz também intensamente entre a Guiné e seus países vizinhos, especialmente o Senegal, já que diferentes autores mostram a grande reincidência da migração temporária de jovens mandingas e fulas, especialmente na época das chuvas, para o cultivo do amendoim (ver Machado, 2002; Godinho, 2006). Assim, o trânsito entre o Oio, Bafatá e Gabu e a Senegâmbia se faz corrente também entre os griots, o que me levou a acompanhar alguns desses fluxos e participar de concertos e cerimónias para as quais se deslocaram tanto como audiência quanto como artistas. Andamos quase toda a Guiné, trocando de *toka-tokas* (monovolumes para transporte urbano e interurbano), andando a pé, em motocicletas, apanhando boleias e quando chegávamos no nosso destino, não era raro lá já estar ou ir se juntar outro griot.

As andanças por entre esses lugares obedecem a uma temporalidade marcada pelo começo e fim dos tempos ecológicos, que dirão quando e como a *djaliá* será realizada. E, ao acontecer, ela movimenta diferentes tempos históricos, na medida em que esses são trazidos pelas performances e por diferentes cerimónias de que participam. Em outras palavras, a performance da *djaliá* obedece aos tempos ecológicos e traz, como parte de seu conteúdo, os tempos históricos. Torna-se um veículo de mistura de tempos, na medida em que reanima o tempo presente pelas referências ao passado e aos seus personagens e, no momento em que isso é realizado, o próprio passado é reactualizado e refrescado e torna-se também um guia para as acções no futuro. A pessoa ali cantada é reflexo de uma história de grandezas e feitos. E tanto a pessoa que será cantada como também o conteúdo escolhido para tal serão influenciados pelo tempo do calendário. De cada momento colectivo, orquestrado pelos tempos ecológicos e históricos, firma-se um tempo social e um “caminho”.

Assim, os caminhos da *djaliá*, que seguiram outrora Sunjata Keita, o Profeta Mohamed ou Alfa Yaya, seguem hoje também a vida transnacional guineense, vivida por meio de materiais, espaços, práticas e relações que ligam os diferentes lugares em que as pessoas passam e fixam sua residência. E, como podemos ler na fala de Idrissa, a presença griot em Lisboa respeita não apenas um desejo pessoal em migrar e fazer a aventura, mas também se articula com uma necessidade de buscar público. É como se os aspectos económicos de sua vida fossem móveis e, nesse sentido, alguns griots obedecem a essa mobilidade e se lançam no estrangeiro.

Sua música e as festas que promovem são, além do mais, parte do capital cultural e simbólico da identidade guineense que se experiencia em Lisboa e da identidade mandinga e fula que se vive em Bissau. Sendo assim, não apenas migram procurando seus, potenciais ou velhos, padrões, mas são chamados por eles para realizarem *djumbais* em diferentes lugares.

E não esqueçamos que a mobilidade ou a fixidez dos sujeitos não excluem necessariamente a ligação a um lugar de origem e a um lugar de destino. Na lógica da conexão com a comunidade e com a honra de sua família, transitar por diferentes espaços e viajar é colocar-se a si e à família em risco, seja pelo sucesso ou pelo fracasso de sua jornada.

Entre a Guiné-Bissau e Lisboa, muitas conexões são feitas a todo momento. Neste capítulo, apresento-vos os diferentes espaços por onde circulam a *djaliá* e o afro-mandinga, tendo como foco principal a relação transnacional entre essas pessoas. Salih (2003) e Abranches (2013) percebem as diferentes maneiras que comidas ou roupas, ao que podemos juntar música e festas, integram uma panóplia de coisas que circulam transnacionalmente e que criam identidade e um chão, que permite que as pessoas possam se identificar como parte tanto de um lugar como de outro.

Em certa medida, os griots também personificam essa ligação e a tensão entre a modernidade e a tradição, na medida em que trazem nas suas palavras, nos seus instrumentos, nas suas roupas, nas suas melodias tanto referências ao que há de mais tradicional (como podemos ver nas festas da “Noite do *Bazen*”,¹⁰² por exemplo, em que se celebram aquelas roupas grandes e coloridas usadas em cerimónias e ocasiões importantes e portanto, celebra-se a pertença à tradição fundada com a chegada do Islão à África Ocidental) e ao que há de mais moderno (como podemos ver na preferência e na vibração que algumas pessoas expressam pelas festas em que usam-se mais instrumentos eléctricos, como a bateria electrónica ou a guitarra).

Como vimos ao longo do trabalho de campo, as festas em Lisboa mantêm continuidades com as festas em Bissau, como é de fato o propósito de algumas delas (celebrar a identidade guineense), mas também rompem com algumas de suas características. Além disso, as muitas cerimónias de que os griots fazem parte como oradores, comunicadores ou *entertainers*, também respeitam à circulação transnacional. A presença dos cinegrafistas em

¹⁰² *Bazen* é um tecido bastante usado e produzido na África Ocidental, com tecidos de cores vibrantes e padrões bordados ou em relevo. Para os homens, a roupa feita de *bazen* mais comum é uma túnica grande, que muitas vezes chega aos tornozelos, e uma calça. As mulheres em geral usam este tecido em forma de vestido com turbantes esculturais. Um griot se empenhou em produzir uma festa, que já completa algumas edições, em que celebra o uso dessa roupa como a celebração da identidade muçulmana.

diferentes festas é um exemplo que nos mostra não apenas o desejo de registar o evento em si, mas de se tornar um documento que possa viajar entre Portugal e a Guiné, comunicando o que as pessoas fazem em um e noutro lugar, em nome uns dos outros, amparados pelos capitais simbólicos e económicos que circulam por ambos os países.

Certa ocasião, em um *gamu* no interior da Guiné, o vídeo foi feito para ser mandado àqueles familiares que enviaram dinheiro para a realização da festa, tanto para que acompanhassem a celebração de seus mortos como para comprovarem que o dinheiro foi bem investido. Em outra ocasião, tendo eu participado de uma festa em Bissau, era constantemente reconhecida em Lisboa por migrantes que assistiram à gravação daquela “Noite do *Bazen*”, cuja gravação circulara por diferentes meios entre os migrantes. Já na Guiné, as fitas com gravações de festas eram pedidas como maneira de rever parentes que estavam longe e prestigiar a vida que levavam na migração.

O que essas idas e vindas nos mostram é a maneira como as pessoas se vêm envolvidas pelos diferentes espaços que vivem ou com que dialogam. Salih (2003), analisando a realização dos rituais nos contextos transnacionais, colabora para percebermos as muitas nuances das divisões do espaço ritual, que envolvem a distribuição dos recursos económicos e simbólicos entre os países por meio das várias práticas que constroem um e outro lugar como cruciais na vida dos migrantes.

Entre os griots, é patente a maneira como a circulação de seus discos, dos vídeos das festas que realizaram ou dos concertos que fazem tanto em um quanto em outro lugar reproduzem também essa dinâmica encontrada por Salih. Quando inserem suas novas conquistas ou seus conhecimentos tradicionais ou locais em um ou outro contexto, podemos perceber o engajamento dessas pessoas para verem reconhecidas sua capacidade de se mover e seus êxitos nas suas empreitadas.

Por sua vez, a sua música torna-se um conector entre as pessoas no espaço da diáspora e as que nunca saíram do país, com suas identidades, valores e moral. Algo a salientar é o uso das línguas, uma vez que, quer seja um concerto para um público “local”, quer seja um público falante do português, prima-se pelo uso da língua mandinga ou fula. A “tradução” da mensagem é o modo como interagem ou como o público entende que tem de interagir.

Assim como objectos circulam entre a Guiné e Lisboa, também os griots fazem parte dessa circulação de valores, morais e materialidades da cultura. Basch *et al.* (1992) falam sobre a circulação dos bens pelas redes transnacionais como uma forma de fazer circular também informação sobre as pessoas, sobre manter conexões entre os familiares e os amigos e manter relações de afectividade e normatividade entre os vários lugares. Nessa direcção,

podemos dizer que o papel social exercido pelos griots entra também no registo da circulação da cultura material, comunicando e enunciando o presente e o passado e mantendo as ligações entre o lá e o aqui.

As festas na Voz do Operário ou na Lenox, e, portanto, a prática transnacional da *djaliá* e do afro-mandinga nos mostram, tal como os rituais, serem lugares de resistência e transformação social, que tanto preservam e fortalecem a ordem social como são arenas de resistência e oposição aos discursos dominantes (Salih, 2003). Comaroff e Comaroff (1993), uma inspiração para a análise de Salih sobre o contexto transnacional marroquino, escrevem que os rituais devem também ser vistos como o elemento vital dos processos que fazem e refazem os factos sociais e as identidades colectivas em quaisquer lugares que ocorram. Assim, tradição e resistência não estão necessariamente em oposição, mas podem esconder algumas transcrições da descontinuidade das representações dominantes.

Raízes e Mobilidade: navegação social

A migração transnacional é entendida por alguns autores como um questionamento das fronteiras, um acto que desterritorializa e que, nos seus projectos de modernidade, encerra lugares e transformações em projectos de vida (Mapril, 2008). A vida na migração, portanto, leva e traz informações e práticas que modificam e propõem novas formas de olhar e fazer “velhas” práticas e inaugura lugares.

Nesse sentido, podemos dizer que, no trânsito entre a Guiné e Portugal, a *djaliá* é posta em prática e passa a conter novos significados e ser renomeada como afro-mandinga. Acompanhando o movimento dos griots entre a Guiné-Bissau e Portugal, podemos constatar a ocupação de um “papel” de agitadores culturais, trabalhando lado a lado com as associações culturais e sociais que promovem festas e eventos para a comunidade guineense-muçulmana tanto na Guiné-Bissau como em Portugal (sobre as associações guineenses em Portugal ver Carreiro, 2007; Quintino, 2010). Para além desse circuito feito de seus “pares”, temos também o exemplo da acção dos griots para um público mais alargado em que, não obstante, produzem questões, questionamentos e conhecimento a respeito de sua própria cultura.

Os mandingas que vivem hoje em Lisboa sublinham não só a sua identificação com outros grupos muçulmanos, que vivem na Guiné-Bissau, como também com outros grupos Mande nos países vizinhos, seja no Senegal ou na Gâmbia, e marcam sua diferença de grupos cristãos ou animistas (Johnson, 2009), fazendo da religião um marcador importante, não apenas na sua identidade, como no estabelecimento de suas relações quotidianas.

Nesse sentido, podemos ver uma espécie de separação simbólica, em que há espaços das festas “guineenses” ou “para guineenses”, no caso de Lisboa, ou de “muçulmanos”, no caso de Bissau, e onde se pratica a *djidiundadi*, ou seja, em que a *djaliá* é feita de acordo com preceitos e comportamentos tradicionais, ou a *artistandadi*, levada a cabo em eventos que revelam um maior prestígio e que comportam valores pensados como sendo do âmbito do mercado musical e da *world music*.

Não estamos a dizer necessariamente que os griots que fazem sua carreira como artistas “mais da comunidade”, não actuem em outros contextos (seja individualmente, seja dentro do concerto de outro griot) e vice-versa. Em entrevista à RTP África, J. Galissa atesta que seu companheiro Sadjo Djollo Kouyaté, também entrevistado naquele dia, é um dos griots mais procurados e afamados nas festas “da comunidade”, o que, de facto, sua carreira e também suas viagens constantes para outros países da Comunidade Europeia com alguma população guineense muçulmana nos comprova. Sadjo também é um dos griots que primeiro migraram para a Europa, deixando, em Bissau, o posto ocupado no Ballet Nacional. Segundo dizem, o seu sucesso “na comunidade” se dá pelo ritmo animado de suas músicas, que provocam as mulheres a dançarem bastante durante toda a noite.

O Sadjo tem uma chamada de atenção na nossa comunidade agora... ninguém sequer faz baptizado se ele não está cá. Eles também adoram mesmo forma de exibição de Sadjo... Mas quando ele tá a tocar a nível de uma coisa que é um bocado grande, ele nos convida e a gente vai, solidarizamos e toca tudo no palco (Programa Bem Vindos, RTP África, 24.09.2012).

Bastante conceituado no período em que vivia na Guiné, Sadjo transporta seu sucesso para Lisboa, onde é dos artistas mais afamados e com presença frequente nas festas realizadas na Voz do Operário e em casamentos e baptizados realizados em ambientes privados. Entretanto, não tem tanta visibilidade em espaços “fora” da comunidade ou em espaços “portugueses”, como o seria o Chapiô, em que frequentemente tocam artistas guineenses. Apesar da falta de reconhecimento fora da comunidade, Sadjo é convidado a participar de concertos de griots que tenham acesso a esses outros espaços, e também convida outros griots a se apresentarem nas festas que organiza.

O caso de Sadjo é apenas um exemplo da maneira como os griots se articulam entre os dois países e como produzem também lugares de apresentação, que, por sua vez, criam nuances na prática da *djaliá*. Apesar de ser um griot da “comunidade”, sua música é entendida menos como um registo da música da *djaliá* (uma vez que utiliza apenas o *kora*, uma bateria electrónica e um *djembe*), que como uma música que as mulheres gostam de dançar.

Entretanto, ele recorre a elementos da performance tradicional, como a louvação, que mantém na estrutura de sua actuação.

J. Galissa, por sua vez, é um personagem frequente nas festas da “comunidade”, carregando consigo e fazendo actuações com o seu *kora*. Eventualmente, ele se apresenta ao lado de músicos que fazem parte de seu grupo, *Bela Na Fa*, com quem toca o afro-mandinga e experimentam diferentes fusões musicais como a *salsa* ou o *reggae*. Com o *Bela Na Fa*, por exemplo, toca em diferentes espaços e salas de espectáculo e faz, inclusivamente, concertos próprios em teatros e em festivais organizados pela Câmara Municipal de Lisboa.

Nesse sentido, podemos afirmar que manter-se conectado e manter as conexões, partilhar e comunicar dentro do colectivo são tão ou mais importantes para o vir a ser e o desenvolver do sujeito do que a acção e agencialidade individuais. É a conexão que possibilita uma nova configuração social que funciona, não por pontos isolados, mas como um todo (de Brujin *et alia*, 2012). A música para esses artistas é o que os faz conjunto e os conecta mesmo que os caminhos que percorram sejam diferentes e aparentemente antagónicos. É a música que aprendem na Guiné e que ressignificam no trânsito entre lá e Portugal, que os faz um todo, compartilhando das mesmas referências, tempos e caminhos.

Porque foi assim, os *djidius* foram as primeiras tribos do mandem que mostraram aos brancos qual era nossa cultura. Porque eles que ousam, que tem coragem de levantar no meio de um grupo de brancos e mostrar qual é a cultura do africano. Aquela maneira de falar. Não há *djidius* covardes. Se é covarde, então não é *djidiu* puro. Nós nos sentamos em cima de um cavalo, chegamos perto do régulo, estamos ali em sua frente e o gabamos, dizemos *jamu*. (...) Porque nós contamos a história verdadeira e por isso temos que encarar toda a gente. Para contar histórias verdadeiras temos que ver onde que essa história está, para ver quem são as pessoas e para poder depois contar o que se passou. (...) Essa é a diferença com a música moderna. Artista moderno faz as coisas diferentes. Um cantor simples, ele trabalha com seu ouvido e com sua prática. Através dos movimentos da sociedade. (...) se uma pessoa que nunca foi cantor, nunca foi tocador, depois de ouvir música, ele pode sair e ir ali e aprender a tocar. E amanhã vamos ver ele cantando. (...) Mas depois de um tempo, ele não colhe nada (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

Conexão, nesse sentido, se aproxima da noção de navegação social, proposta por Vigh (2010) para pensar a relação entre a *dubriagem* (palavra kriol para o desenrascar-se) dos jovens guineenses e suas estratégias e táticas de fazer a vida e nos ajuda aqui a pensar a perspectiva sobre o transnacionalismo e os caminhos percorridos por esses artistas e seus diferentes espaços de actuação. A habilidade de elucidar a relação entre a maneira como nos movemos e o movimento dos ambientes sociais por meio da ênfase entre morfologia e flexibilidade é o que diferencia a navegação social de que a *dubriagem* está imbuída.

Inspirado por Bateson (2000), Vigh (*op.cit.*) propõe que a ideia de navegação social designe práticas permeadas de uma flexibilidade e adaptação necessárias para quaisquer mudanças e que a prática de se mover através de ambientes em si móveis (e esse movimento é provocado por múltiplos factores) é muitas vezes imprevisível. Dar sentido às acções dos agentes envolvidos nessas situações de instabilidade, nos força a sintonizar o arsenal analítico das ciências sociais sobre a prática como um movimento dentro do movimento, de que precisamos estar atentos quanto às tácticas, enquadramentos e acções e na maneira como são construídas, actualizadas e sintonizadas com realidades mutáveis e reconfiguráveis, andando constantemente entre o perto e o longe e o cá e o lá.

Assim, o autor nos chama atenção para a agencialidade e a capacidade de acção dos indivíduos em mover, com e dentro das estruturas sociais, sem sucumbir ao viés do olhar sobre contextos instáveis, como é o caso da Guiné-Bissau. Ou seja, mesmo em contextos de desordens anárquicas ou mecanicamente controladas por forças “maiores”, os sujeitos não perdem sua total capacidade de acção e de se relacionar socialmente. Embora falando de uma situação limite, o caso dos jovens que se afiliam a grupos de resistência e organização paralelas ao controle do Estado, olhar para a Guiné-Bissau é olhar para um contexto em que as pessoas vivem na fragilidade de uma organização que lhes dá quiçá apenas o mínimo de sentimento de segurança.

Trago a análise de Vigh acerca da juventude guineense por entender sua colaboração para o entendimento dos mecanismos e dinâmicas que fazem e ressignificam práticas, permitindo aos indivíduos e seus grupos transitarem e participarem de uma certa ordem social. Como vimos anteriormente, apesar de estarmos diante de um contexto político mais ou menos estável (que não se compara ao período pós-guerra civil acompanhado por Vigh), os griots também incorporam em suas práticas o fluxo de informações e a instabilidade pela qual a Guiné-Bissau é conhecida.¹⁰³

Mais do que isso, a ideia de navegação social proposta pela *dubriagem* nos permite entender uma das dimensões do afro-mandinga e da *djaliá* enquanto uma prática cosmopolita e transnacional, que incorpora a tensão entre o tradicional e a inovação, entre o local e o global. Certa vez, voltando de um concerto em Gabu, discutíamos sobre o que entendiam ser a

¹⁰³ No último ano de 2012, após uma tentativa de golpe de Estado ocorrida após a morte do Presidente Malam Bacai Sanhá e com a não aceitação dos resultados das eleições por parte de alguns grupos, instalou-se um governo de transição e, consequentemente, um clima de insegurança e instabilidade. Alguns griots que estavam ou foram para Portugal naquele período, atribuíam o seu não retorno à insegurança que sentiam para voltar e ter oportunidades de trabalho na Guiné-Bissau. Além disso, desde 2008 Portugal vem vivendo uma recessão económica que afecta claramente a vida dos migrantes, que demoram mais tempo para reunir os meios necessários para voltar para casa.

renovação da *djaliá*, que, para alguns dos griots ali presentes, estava em voltar-se novamente ao que lhes era mais tradicional, pois era isso, e não a presença de elementos modernos como as guitarras e baterias electrónicas, que lhes iria dar visibilidade e projecção fora dali.

Keita (1995), em um artigo sobre o poder da agência e da identidade na *djaliá* contemporânea, fala sobre algumas das dificuldades apresentadas na tensão entre o tradicional e o moderno, a estrutura e a instabilidade, e o modo como os griots devem agir perante elas. Para o autor, é no enfrentamento das dificuldades, e colocando sua identidade acima delas, que um griot mostra e faz uso do seu poder de agência, dado por sua posição estrutural e pelo ofício que lhe é dado e ensinado. Falando sobre dois importantes griots malianos, Banzumana Sissoko e Massa Makan Diabaté, ele nos traz um problema mais geral, que diz respeito ao modo como uma profissão e uma classe social tradicionais são englobadas e enfrentam estados-nações ainda recentes, como são os países da África Ocidental.

Além disso, a procura de lugares diferentes de actuação pode ser entendida dentro das aspirações desses sujeitos ligados aos mesmos desejos e interesses vistos em outros movimentos de diáspora e da *dubriagem* da vida guineense. Gostaria de ressaltar o jogo entre as estruturas dadas pela sociedade mandinga para a reprodução social da *djaliá*, e que se mantém em meio à manutenção da pluralidade bissau-guineense, e a constante instabilidade em meio a qual os sujeitos têm de viver, dadas as contingências do próprio país e que fazem necessárias a *dubriagem* ou a migração. Ao contrário de Vigh, não estamos lidando com situações extremas, mas sim com formas de organização ao longo de um campo transnacional, pelo que, no trânsito de pessoas, vemos também o trânsito de formas de actuação e organização de sua prática e de seu *ethos*, que se faz inteligível apenas na comunicação entre o que se vive em Portugal e o que se passa na Guiné, porque mantém esses sujeitos em conectividade.

Conectar-se, para esses griots, é uma maneira de navegar socialmente porque os leva virtual e fisicamente para outros espaços. E, como podemos ver nas festas da Voz do Operário em Lisboa, nos concertos na Lenox,¹⁰⁴ em Bissau, ou em outras cerimónias no interior do país, o conhecimento da história e a música são dois dos media de conexão entre a África actual, a diáspora transatlântica e a relação com a Europa. A imigração e o trânsito por esses dois países (para além de outros roteiros que essas mesmas pessoas também fazem) são uma

¹⁰⁴ Lenox é um espaço de festas e concertos bastante conhecido em Bissau e que reúne os mais diferentes eventos. O espaço está localizado numa das principais vias de acesso da cidade, em frente ao Bairro da Ajuda, a caminho do aeroporto.

realidade que lança novos desafios na estrutura conhecida para essas pessoas na sua relação com o conhecimento.

Augel (2007) analisa o modo como a diáspora e a emigração são retratadas na literatura guineense contemporânea, no modo como os emigrantes ainda se apegam e mantêm ligações fortes com sua terra natal, dado que “referências geográficas são parte da comunicação, apontam simbolicamente para um sentido social e guardam uma vigorosa memória histórica e biográfica, contribuindo para um equilíbrio emocional, além de reforçar a ‘consciência de pertença ou pertencimento’, expressão já utilizada por Georg Simmel (1903)” (Augel, 2007: 196)

Eu vim casada para Bissau, porque meu marido estava lá. Eu fui levada para lá e me agarrei a minha *djidiundadi*. Eu me agarrei a ela até que Deus me ajudou. E o primeiro lugar que nós fomos foi à rádio, no programa *Terra ku si povo* (Terra e seu povo). Eu fiquei na rádio e saí de lá para ir para o *Ensemble* e com eles fomos a vários lugares. Eu me agarrei mesmo a minha *djidiundadi* até que Deus me ajudou e eu saí de Bissau e fui para Portugal. Eu cheguei lá e comecei a *artistandadi*, eu me agarrei a *djidiundadi* (N’Dara Sumano, Gabu, Março de 2010).

A migração, a ida para a cidade, a reorganização familiar, o aparecimento de outros interesses, a falta de trabalho, a possibilidade de escolarização, entre outros factores, são também desordenadores daquilo que seria dado pelas linhas possíveis de relação, para usar uma expressão de Bateson (2008). Os griots podem então fugir às opções dadas pela estrutura e construir sua vida ao largo de sua herança, mas, o que vemos, é o modo como se agarram a essa identidade e, apesar dessa aparente desordem dada pelas opções de um mundo “moderno”, como alguns griots afirmaram, aquelas mesmas linhas possíveis que a estrutura proporciona aparecem redesenhadas, num constante movimento de busca de raízes e de conformidade com a tradição.

Nesse sentido, e dando novos contornos à concepção de Edmund Leach, a sociedade é tomada como uma maneira de ordenar nossas experiências (Strathern, 1996), mas que não pode ser entendida como uma unidade que separa e impõe limites e formas de relações e organizações. Como podemos ver no trânsito e nas relações engendradas pelos griots e trazidos performativamente, a contradição entre estagnação e fluidez das relações sociais são vividas no dia-a-dia, com espaços que se vão criando de diálogo e inovação.

Religião e transnacionalismo: ser mandinga e ser muçulmano nos caminhos entre a Guiné-Bissau e Lisboa

A experiência transnacional mandinga traz a colagem entre etnicidade e identidade religiosa, como afirma Johnson (2002, 2006) e matiza a constatação de outros autores (ver Mapril,

2005) de que os grupos muçulmanos deixam submergir a etnicidade em nome da experiência colectiva da *Umma*, a comunidade global do Islão. Na constatação desses autores, portanto, ser muçulmano transcende afiliações nacionais ou étnicas, no sentido de se tornar uma identidade transnacional.

No caso mandinga, percebemos os limites dessa constatação e percebemos uma direcção diferente do que apontam autores como Salih (2003), pois não vemos nas suas relações pessoais e quotidianas a identificação com outras dimensões da *Umma*, como com os norte-africanos ou pessoas vindas do Paquistão e da Índia. Além disso, o uso das línguas étnicas, em detrimento do árabe, supostamente a língua comum à *Umma*, é fundamental para entendermos os meandros e a complexidade dessa questão. Embora muçulmanos, os griots e guineenses não aderem ao árabe no seu quotidiano ou nos rituais (à excepção de frases litúrgicas ou outros momentos isolados) e seguem utilizando não apenas a língua mandinga, mas especialmente a língua fula (entendida por alguns deles como uma das línguas mais importantes da África Ocidental contemporânea).

Em um artigo mais recente, Johnson (2009) mostra como sua constatação anterior da confluência identitária entre etnicidade e religião obedece a dinâmicas bastante mais complexas, especialmente no contexto transnacional, em que, ora ser mandinga e muçulmano são equacionados e ora o facto de aprender-se como mandinga não faz automaticamente do sujeito um muçulmano. Dessa maneira, Johnson (2009) chama atenção para aquilo com que também nos deparamos em campo, uma tensão constante entre esses diferentes campos em que a identidade mandinga está em jogo, deixando à mostra a “elasticidade da fronteira entre ser africano e ser parte da comunidade global do Islão e sua potencial alienação dela”.

Entretanto, a maneira como vivem sua identidade religiosa é exaltada tanto na Guiné como em Lisboa, para onde trazem maneiras de celebrar alguns de seus ritos de passagem e de construção da religiosidade e como trabalham para realizar a *haji* (mesmo que através de outra pessoa que traz às graças àqueles que ficam). As festas da *djaliá* e do afro-mandinga reforçam constantemente a pertença a um grupo espiritual mais alargado, como podemos ver no que se considera serem os grandes lugares de prática da *djaliá*, ou seja, nos baptizados, casamentos e funerais, no peso de cerimónias como o *tabaski* (a festa que comemora o fim do Ramadão, período do jejum) ou mesmo nas festas em que constantemente se celebra a identidade religiosa.

A vida na diáspora, entretanto, torna mais difícil a realização desses ritos de passagem uma vez que não apenas são mais caros ou mais complicados em termos de adequação das normas e do que é necessário para sua realização, como enfrentam os desafios impostos pela

distância entre os membros da família (ver também Johnson 2002, 2006, 2009). Além disso, a maneira como consideram o que é apropriado ao Islão e o que é entendido como conhecimento popular, não possui fronteiras fluidas e podem ocasionalmente mudar (Masquelier, 2001; Johnson, 2009).

Todavia, na transição entre o meio rural e o meio urbano, retratam-se algumas transformações na vivência das identidades étnica e religiosa. Gilsenan (2005) aponta para as transformações dos meios urbano e rural tanto no período colonial como no pós-colonial, em que a prática da religião torna-se um modo de equilibrar as mudanças nos sistemas de pensamento e nos modos de ver e fazer das pessoas. No trânsito entre esses dois pólos, há uma renovação dos valores, trazendo nova onda de energia também para lugares ditos da “não-civilização”, como por vezes é entendido o meio rural.

No caso da *djaliá* é bastante clara essa dicotomia, muito embora a vida religiosa seja complexificada com a tendência da ortodoxia do Islão não apenas na cidade como também no exterior e também com os processos de alienação da comunidade global do Islão diante dos desafios vividos no transnacionalismo. Como pudemos acompanhar durante o trabalho de campo, Tabato, assim como outras *tabankas* como Bijine, guardam essa aura de renovação de que Gilsenan falava, uma vez que é lá que estariam guardados os segredos da *djaliá* e, também, da vida muçulmana. É lá também que ainda se vive um contacto directo e vivo com o *iran*, o espírito protector da terra, ou com a memória de períodos em que “se bebia” (e, portanto, não se vivia o Islão de uma maneira entendida como correcta), diacríticos de uma ligação com o passado animista.

No Festival de Cultura Tradicional em Tabato, realizado em Março de 2010, os griots daquela *tabanka* eram ovacionados por seu público, como aqueles que ainda sabiam fazer a *djaliá* “como deve ser”, ou seja, porque dominavam “técnicas” ou modos de fazer entendidos como tradicionais. Essa tradição estava relacionada não só com a maneira como ainda mantém relações com seus espíritos e ancestrais como também com o modo como desempenham seus papéis de “bons muçulmanos” e que foi ilustrado para o público no momento do Festival, quando todos foram levados a conhecer os lugares mais importantes da *tabanka*, sendo eles a mesquita, a árvore em que estava enterrado o seu patriarca, as portas do mato sagrado e a pedra em que todos vão pedir a bênção para seus feitos.

Quando estava no *gamu*,¹⁰⁵ junto com o grupo de griots de Tabato que vivem entre a *tabanka* e Bissau, fomos recebidos extremamente bem e os anfitriões nos colocaram em tapetes confortáveis e ofereceram grande quantidade de boa comida e de frutas. Uma das minhas acompanhantes, explica-me, contanto histórias de *gamus* anteriores, que tal tratamento estava associado à boa fama daqueles griots e sua família, relembrando outras ocasiões em que foram presenteados com animais e até mesmo um automóvel, dado pelo então Presidente Nino Vieira. Ao contrário de outros grupos de griots vindos de Bissau para o evento, eles eram “os melhores”, os que ainda sabiam a arte de seus antepassados.

Num evento como o *gamu*, de carácter fundamentalmente religioso, essa afirmação não apenas atesta o grau de conhecimento daquelas pessoas em relação à história da linhagem das famílias ali presentes, como também mostra a relação daquelas pessoas com o sagrado, uma vez que essa genealogia apontava para as suas identidades religiosas.

*

As conexões entre África e Europa são feitas das mais diferentes maneiras, como vimos nesse capítulo, e é nesse trânsito que se criam novas estéticas e em que vemos as ligações que se fazem entre o espaço mais “global” e o espaço local, em que vemos nascer o apego às raízes e o discurso sobre seus caminhos.

Uma noite nos reunimos em uma casa de Arroios e víamos um canal de vídeo-clipes. Galissa comentava sobre uma música angolana, em que a cantora aparecia em sua *tabanka* e dizia:

“Essa deve ser daqui, mas vai gravar clipe na terra para mostrar sua identidade. Era o que eu faria. Iria para a terra onde nasci, onde não há mais nada, mas iria ficar ao lado da mangueira do meu pai, da goiabeira que eu plantei, com toda a gente atrás de mim”. E completava dizendo que, para ele, isso era importante e não o que essa “gente de agora”, aponta para o clipe de *kuduro* que passava, com mulheres e homens com roupas provocadoras, num cenário em que não se identifica-se uma localidade, apenas objectos de consumo, “que se vestem dessa maneira não africana e dançam e cantam ritmos não africanos” (J. Galissa, Lisboa, Março de 2011).

Nesse sentido, quero abrir espaço para a discussão acerca da criação do afro-mandinga enquanto um género musical e artístico dentro do cenário da música africana e da *world music*. Como poderemos ver no próximo capítulo, argumento que o transnacionalismo e a

¹⁰⁵ *Gamu*, ou *gammo*, é como em alguns países da África Ocidental se denomina o aniversário do Profeta. Conhecida em árabe como *mawlid al-Nabi*, é uma das festividades mais importantes do calendário em todo mundo muçulmano. Entretanto, também me foi apresentada pelos meus interlocutores guineenses como a celebração dos mortos e dos ancestrais, para quem rezam durante toda a noite e fazem o serão, com um grupo de músicos e de mulheres que dançam em círculo e um grupo de homens que fazem as orações e discursam.

circulação da *djaliá* e da música mandinga por diferentes espaços, produzem um movimento em busca do reconhecimento e da assinatura de uma autenticidade e que se concretizará com a prática e nomeação do afro-mandinga.

Como também percebeu Salih (2003), o autêntico muitas vezes é criado a partir do olhar externo e, em grande medida, europeu. O transnacionalismo, como pudemos ver ao longo deste capítulo, é uma experiência que no movimento de criar e reproduzir identidades dá continuidade e ao mesmo tempo rompe com práticas entendidas como “originais”, “tradicionais” ou autênticas. No afã de criar um sentimento de familiaridade com ambas as realidades, em Marrocos e em Itália, as mulheres com quem Salih esteve sentiam necessidade de levar para um e outro lugar objectos, comidas, roupas e toda a sorte de símbolos e coisas que identificassem quem eram agora.

Entre os griots, podemos ver um movimento semelhante, na medida em que incorporam diferentes discursos em sua música e sua arte e a renomeiam afro-mandinga. Entendo esse gesto como uma maneira de articular a vida na diáspora, o trânsito e o “lugar de origem”, objectificando os sujeitos, mas inscrevendo-os na realidade, mediando representações de modernidade e tradição entre Portugal e a Guiné-Bissau.

Assim como Salih (2003), penso que a diáspora, a migração e o contexto transnacional colaboram para a manutenção da tradição ao mesmo tempo em que trazem novos elementos que questionam e reelaboram “velhas” práticas. E é nesse caminho que argumentamos para a enunciação do afro-mandinga enquanto uma renomeação da *djaliá*, como mostraremos no próximo capítulo.

Capítulo IV

Raízes e inovação: O paradoxo da categoria “afro-mandinga”

Kimi Djabaté (Guiné-Bissau, 1975) é um músico guineense, atualmente a residir em Lisboa. É considerado uma das ligações contemporâneas à preciosa herança da música tradicional griot, que emerge com seus ancestrais na região ocidental de África. A vocação e a primazia na aprendizagem em música tradicional Mandinga fez com que se interessasse, também, por outros estilos musicais como a dança local gumbé, o afrobeat nigeriano, a morna de Cabo Verde e o jazz e o blues americano. Este conhecimento influenciou, anos mais tarde, as composições musicais de que é autor e compositor (Perfil do artista convidado para a festa na Galeria Zé dos Bois, Lisboa, julho de 2013).¹⁰⁶

“Afro-mandinga” foi uma das palavras mais recorrentes em meu trabalho de campo, usada tanto para falar da história e costumes como para se referir à tradição artística ou à produção contemporânea da música mandinga, ligada mais ou menos a padrões do entretenimento, da arte e da *world music*.¹⁰⁷ Neste capítulo, darei atenção à tensão entre esses dois últimos sentidos do afro-mandinga: o que o liga à prática da *djaliá* por um lado e o que o liga às práticas da chamada arte, por outro. Uma tensão entre algo considerado como portador de imenso capital simbólico e algo com capital económico.

Tradição, arte, *djaliá*, *djidiundadi* e *artistandadi* são categorias pertencentes à prática do afro-mandinga no seu trânsito por diferentes cenários (desde uma aldeia no interior da Guiné-Bissau ao palco de um teatro em Lisboa) e argumento neste capítulo (e no escopo geral da tese) que essa prática é marcada por seu cosmopolitismo.

Começo o capítulo por discutir como o primeiro momento da independência da Guiné-Bissau deu força e visibilidade à noção de arte e modificou o olhar sobre as expressões culturais de alguns grupos étnicos. A efervescência cultural da cidade de Bissau, desde a década de 1980 até o momento da guerra de 1998, que levou milhares de guineenses à vida na diáspora e ao transnacionalismo, foi um importante cenário para a consolidação da ideia de afro-mandinga.

O esforço da criação de uma identidade nacional pelos agentes do estado guineense acabou por reforçar a noção de arte como parte dos processos de massificação e

106 https://www.facebook.com/events/439602766148003/?notif_t=plan_user_invited, acesso em 20 de Julho de 2013.

¹⁰⁷ A *world music* é um fenómeno recente na indústria musical, datando de meados dos anos 1980. Antes disso, entretanto, havia iniciativas mais ou menos pontuais de produção de discos de músicas do mundo tanto para uma elite consumidora norte-americana e europeia, como também para o consumo dos mercados internos onde essas “outras músicas” eram produzidas (White, 2002).

mercantilização de outras artes e formas artísticas, criando novos estilos e géneros musicais e buscando dialogar com a indústria cultural e o mercado internacional da *world music*. Como veremos, obter o reconhecimento nesse mercado é parte das aspirações de alguns dos griots com que dialoguei, uma vez que representa outras oportunidades de navegação social que não apenas a da *dubriagem*, ou do desenrascar-se, como é comum vermos entre alguns artistas e membros de associações culturais.

Compreender a categorização da *djaliá* e, portanto, do afro-mandinga enquanto uma prática artística é respeitar a maneira como os griots vêm instaurando sua prática dentro de um quadro mais amplo. É uma maneira que encontraram de renomear as suas práticas e ir além do que propõe o movimento de revitalização e folclorização da cultura na Guiné-Bissau, por vezes também relacionado com a prática da *dubriagem*. Mais, é na circulação entre a diáspora e a Guiné que o afro-mandinga busca especializar-se em relação à afro-música, criada nos Estados Unidos com o *jazz* e outros estilos musicais gerados na diáspora africana, ainda nos séculos de escravatura. O afro-mandinga, assim, é parte da afro-música, de acordo com alguns interlocutores, que volta hoje à África e lá, se aprimora e se localiza. É, portanto, uma das fontes e a própria reverberação do que se entende como afro-música (concretizada em géneros como o *afro-pop*, *jazz*, *blues*, dentre outros).

É nesse sentido que vejo fortalecida a percepção de estarmos diante de uma tensão criadora e regeneradora de tradição e modernidade e que parece-me constituinte do cosmopolitismo experienciado por esses griots no seu trânsito entre o que chamam *djidiundadi* e *artistandadi*, entre *djaliá* e música moderna. Sigo, portanto, as indicações de Piot (1999) e de Bob White (2002), quando abordam o cosmopolitismo em África e na música africana a partir do que aquelas pessoas entendem como tradição - um conjunto de valores, costumes, regras, modos de fazer e práticas que são pautadas historicamente - em diálogo com um panorama global, indo além da sua própria localidade.

Na prática do afro-mandinga, esse aparente paradoxo entre o tradicional e o moderno é ilustrado pelo uso dos termos *djidiundadi* e *artistandadi*, que em crioulo significam *djaliá* e arte. Portanto, dedico uma parte do capítulo à discussão em torno da noção de arte, porque ela nos leva a perceber nuances da discussão pelas diferenças estabelecidas entre a arte do griot e as artes da modernidade (como a música moderna), o que por sua vez, nos remete para a presença da tradição como definidora do que é a própria arte do griot e qual sua contribuição para a proposta da modernidade, ao fundir sua tradição a outras e a “aparatos” da modernidade (como a inclusão de determinadas sonoridades, instrumentos, modos de apresentação e actuação). Vemos nascer a inovação ao assumirem sua identidade griot no

processo da sua criação artística, trazendo os elementos do colectivo, quando estariam sendo artistas modernos¹⁰⁸ e, mais importante, cosmopolitas. Por último, gostaria apenas de salientar esse jogo entre individualidades e colectivo que é parte essencial da dinâmica da *djaliá* em si e que nos apresenta suas músicas e suas performances na linha ténue entre legitimidade autoral e manifestação cultural e colectiva.

A *djaliá* e os processos pós-coloniais¹⁰⁹

Lá está, nossa cultura mandinga é um bocadinho guardado, como se fosse pra daqui um tempo. Eu digo isso com cultura mandinga em Guiné-Bissau, não digo em relação cultura mandinga em Senegal, Mali e outros países assim. Mas nós em Guiné-Bissau ainda temos isso, essa parte também pra aceitar, não é? E acho que é porque não olham griots como pessoas que podem estar num palco, dar um concerto, fazer... percebes? Porque nossa tradição tem aquela parte de ir para baptizados, casamentos, festas assim, então pessoas ficam a pensar que ficamos sempre praí. Mas naquela altura também não havia tanta possibilidade como hoje, né? De tentar ter um palco, com um equipamento, dar concerto. Naquela altura não havia. Mas hoje em dia, já é possível não é? (Kimi Djabaté, entrevista programa Bem Vindos, RTP África, 24/09/2012)¹¹⁰

Em entrevista a um programa da Rede Televisão Portuguesa, Kimi Djabaté clamou pelo reconhecimento do status de artista junto à população da Guiné-Bissau, acusando seus compatriotas de não valorizarem, ou de deixarem em segredo, a força da arte djali, nascida no seio da cultura mandinga. A veemência de sua afirmação nos instiga a reflectir sobre o modo como a arte foi promovida no projecto pós-colonial numa tentativa de integrar essas diferentes tradições e práticas em uma suposta unidade nacional.¹¹¹

O avanço da noção de arte e o diálogo com ela parecem estar relacionadas com a explosão de grupos de teatro e música, de que muitos griots fizeram parte na década de 1970 (ver Ferreira, 1979 e Balde *et al.*, 1986) e, desde então, o trânsito entre o olhar sobre a tradição e sua inserção em um contexto de apresentação vista como “moderna” cria, a

¹⁰⁸ Podemos ver que essa concepção se estende até mesmo a uma concepção da história em que anunciam uma modernidade presente na necessidade de se resgatar a grandeza africana realizada pelos ancestrais, apagando-se no presente apenas a violência e as guerras sanguinárias. Essa relação, entretanto, pretendo explorar em uma outra oportunidade.

¹⁰⁹ Na Guiné-Bissau podemos considerar a Guerra da Libertação como um divisor de águas para os mandingas, assim como a passagem do governo de Luís Cabral para o de Nino Vieira. Por uma questão de tempo e foco de pesquisa, não dou conta aqui das articulações dos griots a esses diferentes momentos políticos e apenas disuto alguns dos efeitos das políticas culturais sobre a arte dos djalis.

¹¹⁰ <http://www.rtp.pt/play/p857/e93597/bem-vindos>

¹¹¹ Apesar de extremamente interessante, não enveredarei pela problemática da construção de uma identidade nacional na Guiné-Bissau e, menos ainda, discorrerei sobre a participação mandinga em um projecto de estado-nação. Entretanto, se faz importante pensar alguns contextos em que a cultura mandinga se fez presente e como isso trouxe reflexos para práticas contemporâneas de sua arte e para a trajectória de alguns sujeitos.

exemplo da categoria de *djidiundadi*, a noção de *artistandadi*¹¹² e provoca novas aproximações às concepções de apresentação pública e performance que nascem dessa dualidade.¹¹³

Na Guiné-Bissau, devemos considerar o modo como a *djaliá* e a cultura mandinga foram incorporadas ao processo de construção de um estado-nação a partir do reconhecimento da independência do país em 1974 até o período da migração “forçada” de muitos griots com a guerra de 1998. Durante todo esse período, a cultura mandinga e sua expressão artística, a *djaliá*, foram trazidas para dentro de instituições que davam conta da pluralidade cultural e étnica do país. Seus artistas eram, em geral, pessoas escolhidas dentro do contexto das *tabankas* por seu talento individual e convidadas a integrar os quadros do Ballet Nacional, da Escola Nacional de Música ou da Orquestra Super Mama Djombo, por exemplo. Alguns griots, dentre eles Baidi Sumano, foram chamados para animar programas dedicados ao público mandinga, como o “*Terra ku si povo*”, da Rádio Difusão Nacional, ou foram convidados a integrarem as caravanas do Estado em viagens de relações exteriores entre o governo da Guiné-Bissau e outros países, especialmente aqueles que à época tinham orientação comunista, como a China, a Coreia e a Rússia. Outros griots mais jovens se dirigiram até Bissau para tentar a sorte nas casas de espectáculo e bares frequentados por estrangeiros que, uma vez por outra, se tornavam também seus alunos de música ou fregueses para venda de instrumentos musicais e outros artigos de artesanato mandinga. A partir de 1998, com a eclosão da guerra, alguns griots migraram (poucos o fizeram antes) e muitos escolheram Lisboa como destino¹¹⁴.

Primeiro, comecei por tocar *balafon*. Toquei até ganhar uma taça de ouro na aldeia do meu mestre. Eu fiquei oito anos com Bá Djabaté (...) Eu saí de lá porque minha mãe decidiu voltar, falava que nós éramos de Gabu, lugar do meu pai. (...) O presidente Luís Cabral estava lá. Eu toquei *balafon* e todos os grandes assistiram. Deram dinheiro em cima do meu *balafon*. (...) Eu estava em Gabu e eles mandaram me chamar para ir para o Ballet Nacional (Baidi Sumano, Lisboa, 2010).

¹¹² Não há no dicionário de *kriol* tal palavra para designar o fazer da arte, o que acredito ser do *kriol* corrente dos meus interlocutores e me pergunto se não é mesmo uma palavra criada pelos próprios.

¹¹³ Lembro-me de um evento em que um grupo fora convidado a tocar em Bissau para as comemorações da Câmara de Comércio de Bissau. Enquanto os outros artistas convidados viriam a tocar no palco montado logo à entrada do bairro de Bissau Velho, este grupo fora programado para fazer sua apresentação no chão, uma vez que eram tradicionais. Este incidente acabou por gerar desconforto naquelas pessoas, que sentiam que aquela decisão os excluía do espaço de performance legítimo, pois eram artistas como aqueles todos outros que ali estavam.

¹¹⁴ A estadia em Lisboa se deu também como consequência da presença de alguns djalís com a comitiva da Guiné-Bissau na Expo 98, que acontecia naquele ano na cidade, e que se viram obrigados a permanecer no país.

Nos fins dos anos de 1970 e princípios da década seguinte, lideranças políticas discutiam o pan-africanismo e a Guiné-Bissau passou a entrar na discussão sobre a Unidade Africana, integrar a recém-criada Organização da Unidade Africana (OUA). Como veremos a seguir, houve um esforço para a busca, recolha e preservação de tradições na construção de uma nação e consciência nacional. Um artigo publicado na revista *Soronda* de 1986 faz um balanço sobre o processo de investigação da música tradicional no país e como sua salvaguarda foi integrada aos objectivos da Unidade Africana. Um dos valores buscados por aquela organização era a salvaguarda e respeito da diversidade cultural e o modo como estas eram orquestradas para a garantia da “unidade e equilíbrio para a vigência de qualquer Nação” e para levar a cabo a “independência e desenvolvimento” (Balde *et al.*, 1986: 54).

O período escolhido pelos autores daquele artigo, os anos de 1970, conta o momento de pesquisa na música tradicional iniciada com o Cobiana Djazz.¹¹⁵ Esse conjunto é seminal, porque marca também um momento para uma nova geração de griots daquela altura, que integraram grupos musicais tanto em Bissau como em Bafatá e que provocaram mudanças estéticas e criaram novos repertórios. Naquele momento, há um investimento na conjugação de diferentes ritmos e instrumentos de percussão e também do kriol como língua comum das músicas, em uma tentativa de angariar maior público. Do Cobiana Djazz nascem outros grupos como o Mama Djombo, Nkassa Cobra, Caboiera 7 e os Estrela Negra em Bafatá. Surgem também grupos que pesquisavam a linguística e a tradição oral como os Kapilinti Balur (*op.cit.*).¹¹⁶

Em seu artigo, Baldé, Mané e Santos mencionam a participação de *djidius* (como se denominam os griots na Guiné-Bissau) no processo de retomada das raízes e das tradições musicais de sua cultura, uma vez que são pessoas que nascem dentro de um contexto em que

¹¹⁵ Recentemente, Eneida Marta e Juca Delgado criaram um espetáculo dedicado à música moderna da Guiné-Bissau desde o “período de Luta” (Guerra da Libertação) até os dias de hoje. Durante o concerto, vão apresentando algumas das questões que estavam em pauta à época e como estas foram se modificando para além da evolução da estética musical, saindo das músicas de protestos para ritmos mais dançantes, nascidos do *gumbé*, bastante em voga nos anos de 1980.

¹¹⁶ Muitas dessas iniciativas e missões do Estado de registo do Património Cultural da Guiné-Bissau ficaram em posse da Direcção Geral de Cultura, Rádio Difusão Nacional e Arquivo Histórico do INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas. Porém, na busca desse material descobri que grande parte desaparecera com a guerra de 1998 – quando as tropas senegalesas usaram os prédios dessas instituições como abrigo e, também, com o consequente desleixo com que esse património é tratado ainda hoje, como pudemos notar em visitas aos arquivos dessas instituições entre 2010 e 2011. Acredita-se que a parte não destruída na guerra de 1998 foi levada para o Arquivo Nacional do Senegal. Há ainda uma enorme pesquisa da história da Guiné-Bissau, coordenada por Córnelia Eckhert, que tem na Alemanha boa parte de um material de história oral e música tradicional recolhido no interior do país. A parte que se encontra naquelas instituições encontra-se em estado de degradação e descuido.

têm a busca pelo conhecimento de sua história e tradições como parte de seu horizonte quotidiano. Entretanto, houve aqueles que não apenas foram buscar a formação fora de sua comunidade como também foram buscados pelo PAIGC para integrar os novos quadros da cultura na Guiné-Bissau, como nos conta a história de Suleymane Djabaté, Baba Canuté ou Braima José Galissa.

C. Carvalho (2002) aponta para o momento de revitalização da tradição na Guiné-Bissau e o modo como trouxe reflexos sobre as estruturas dos grupos sociais que compõem aquele país, enfocando o fenómeno junto aos regulados e seu papel como mediadores do poder estatal e da população. Alguns interlocutores afirmam que, com a formação do Estado nacional e a aparente liberdade de seus processos democráticos, abriu-se a possibilidade para “qualquer pessoa” desenvolver habilidades em qualquer área do conhecimento e expressar sua opinião através de quaisquer meios comunicativos. Enfrentando essa “concorrência”, os griots tiveram de expandir seus horizontes porque se, hoje, “não tem fronteiras”, nas palavras de Mamadu Baio e Baba Canuté, a música nem sempre experimentou essa condição. “Antes” era circunscrita a determinados grupos sociais e “depois” a música e a (forma da) *djidiundadi* passou, com o advento dos processos pós-coloniais, a ser uma prática comum.

Hale (2004) observa que a legitimidade dos griots como guardiões das tradições orais e musicais da cultura Mande (iniciadas ainda sob o reinado de Sunjata Keita) foi continuada pelos Estados coloniais e pós-coloniais, lhes permitindo partilhar da vida política e participar activamente desta – apoiando ou questionando suas lideranças – sejam estas de reis, presidentes, régulos ou burocratas. Nos casos do Mali, Senegal e República da Guiné, os griots ocuparam estruturalmente um papel simbólico de grande peso tanto na dimensão comunitária e familiar como nos Estados, que fizeram uso da sua arte no desenho dos novos projectos de nação (Counsel, 2006).

Na Guiné-Bissau, as coisas passaram-se de maneira um pouco diferente, pois buscou-se cumprir o ideal desenhado ainda na Guerra da Libertação por Amílcar Cabral de criar unidade nacional a partir da diversidade étnica do país (Khol, 2011),¹¹⁷ o que juntou os mandingas a uma panóplia étnico-cultural, como já havia desenhado o programa colonial (ver C. Carvalho, 2002).¹¹⁸ Kimi Djabaté, em sua declaração acima, revela uma face do problema

¹¹⁷ Amílcar Cabral chegou mesmo a declarar que a cultura transformada em arte deveria ser o carro-chefe da revolução em África, o que pode ser visto no filme documentário de William Klein “Festival Panafricano de Argel”, de 1969.

¹¹⁸ Carvalho também chama atenção para o modo como o empreendimento colonial de criar em África, estados-nações nos moldes dos estados-nações europeus inventaram o conceito de etnia para as sociedades africanas (ver Amselle e M’bokolo, 1985; Eriksen, 1993).

da inserção da arte mandinga no cenário nacional, dada pela consideração dessa como uma tradição que não sai do contexto dos rituais e cerimónias e que ao ser aproximada pela opinião pública da noção de folclore, não se liberta da condição de ser “apenas” uma manifestação cultural. Nesse sentido, podemos nos perguntar sobre os projectos de modernidade empreendidos pelo Estado e pela intelectualidade guineense após a Independência e o lugar real dado às práticas artísticas de seus grupos étnicos.

É importante ter em mente a força da adopção do kriol no empreendimento de uma identidade nacional e as estratégias de macro-pertencimento (intencionais ou não) dos diferentes grupos sociais, mas, mais ainda, do modo circular como a identidade crioula se projectou nas organizações indígenas e vice-versa (Trajano Filho, 2010; Khol, 2011).¹¹⁹ Se, ao contrário da experiência nos países limítrofes, os griots mandingas na Guiné-Bissau não acederam exclusivamente à posição de artistas representantes oficiais do Estado, houve uma negociação nessas mesmas estruturas para a expressão de suas músicas e danças ao lado de outras expressões artísticas de outros grupos étnicos e também, de criações de peças em kriol.

A composição das orquestras e do Ballet Nacional – símbolos dessa identidade nacional – obedeceu à composição plural da sociedade guineense e conta, ainda hoje, com pessoas de diferentes tradições e origens étnicas,¹²⁰ que segundo Sadjo, era integrada voluntariamente, por representantes de diversas etnias. Entretanto, mesmo diante de um cenário em que o *kriol* ganha força (lembremos também do programa de rádio de Sambala Canuté chamado *Fala di Djidiu*, trazido no capítulo 3) e tem o aparente poder de comunicação a nível nacional, os griots mandingas mantêm acesas suas referências e sua identidade, não abrindo mão de, em seus projectos individuais, cantarem em sua língua, nem tampouco, da presença de melodias, instrumentos, referências históricas ou estilos entendidos como parte da tradição da *djaliá*.

por exemplo, eu quando faço espectáculo, tem *kora*, tem *balafon*, tem viola baixo, tem outro ritmista, tem mais outra coisa. Tudo mistura ali e cada um vem com sua maneira. Cada um vem com sua respiração. A música pode ser igual, por exemplo, o *kriol*. Todo mundo fala *kriol*, mas cada um tem na sua maneira de falar (...) Todo mundo fala *kriol*, mas essa é maneira só pra gente se compreender uns aos outros, mas cada um tem sua língua nativa. Nativação. Cada nativo tem sua língua (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

¹¹⁹ O tema do uso do kriol e sua força enquanto ideologia e homogeneizador das práticas culturais é bastante debatido na literatura de temáticas sociais guineenses (ver, dentre outros, Domingues, 2000; Khol, 2011).

¹²⁰ Quanto à questão da etnicidade enquanto uma categoria aplicável aos grupos sociais no caso da Guiné-Bissau, ver os estudos de Clara Carvalho (2000) e Trajano Filho (2010).

A revitalização da tradição, de que fala Carvalho (2002), aparentemente, no contexto da música e das manifestações culturais anda a par e passo com a *dubriagem*. A explosão de grupos musicais e teatrais que se comunicavam em kriol, como as *mandjuandadis*, se dá num período em que a cultura começa a ser vista como algo de que se pode sobreviver, dentro da lógica da *dubriagem*, fenómeno para o qual atentou-me Trajano Filho, em uma comunicação pessoal em princípios de 2013. Algumas palavras sobre esse fenómeno se fazem necessárias.

Em português, *dubriagem* se aproximaria da palavra “desenrascar”, ou seja, de agir para saciar uma necessidade urgente, primária, como já mencionamos no capítulo anterior. Vigh (2010) percebe a *dubriagem* como uma instituição cultural, uma identidade e uma prática encontrada pelos guineenses, em especial pelos jovens, para sobreviver e encontrar meios mínimos de se realizar socialmente. Analisando as possibilidades etimológicas da palavra, Vigh aponta para *dubriagem* na perspectiva de que é “both emplotment and actualisation; it is simultaneously an act of analysing possibilities within a social environment, drawing trajectories through it and actualising these in praxis” (2010: 150).

Muito embora alguns griots possam recorrer à *djidiundadi* e à *artistandadi* acometidos por necessidades imediatas ou para sobreviver, Trajano Filho¹²¹ e Vigh (2010) chamam a atenção para o movimento de revivalismo cultural pela *dubriagem* vir se tornando corrente na sociedade guineense actual, o que não invalidaria, entretanto, a efectividade da prática da *djaliá* na socialização dos griots e o peso dessa identidade como enunciador de um lugar de fala, uma vez que, como o sentido da *dubriagem* nos dá, é uma acção presente que visiona um futuro. Vigh, mais uma vez, nos leva a essa direcção, afirmando que a *dubriagem* encompassa tanto o acesso imediato aos perigos e possibilidades de uma posição ocupada por alguém como a habilidade de ver e actualizar um movimento que o proporcionará algo em um futuro imaginado. Kimi Djabaté fala sobre a *dubriagem* entre seus companheiros griots:

Há muitos que não tocam hoje em dia, não fazem concerto, não cantam, mas sabem. Só que não querem. Mas é uma defesa sempre pra um griot. Ir sair, fazer aventura, mas saber fazer aquilo que tu és. Se chegou o momento de alguma dificuldade, pode até pedir alguém “olha, empresta-me a tua guitarra ou teu *balafon* ou *kora*... e vou tocar pra qualquer pessoa e vou tocar e ir ganhando a vida” (Kimi Djabaté, Programa Bem Vindos, RTP África, 24/09/2012).

A *djaliá* e a música foram caminhos desde sempre dados e seguidos na trajectória de muitos dos sujeitos que aqui falam em memória de seus ancestrais. Entretanto, esse capital simbólico não poderia ser perpetuado se não tivesse também capital económico para aqueles que o praticam e, nesse sentido, alguns griots deixaram de exercer essa arte, encontrando em

¹²¹ Comunicação pessoal em Janeiro de 2013.

outras actividades a possibilidade de ganhar dinheiro e garantir a sobrevivência de suas famílias. O que vemos com a instauração da arte e da indústria cultural como uma possibilidade de fazer dinheiro, e, portanto, como uma possível *dubriagem*, é que alguns griots que já faziam a “griotagem” (como a sua arte é por vezes denominada), voltam a fazê-lo e outros, que a mantiveram enquanto fonte de renda, buscam novas maneiras de sobressair, cruzando àquela a aspiração no mundo da arte e o investimento da criação artística. A lógica da *dubriagem*, portanto, é um pano de fundo importante para lermos algumas arestas da força que vem ganhando o termo afro-mandinga para se referir às diferentes práticas da *djaliá* e suas reverberações em empreitadas no universo da *world music*, por exemplo.

Nessa dança de interesses, os músicos negociam um espaço criativo de encontros que expandem e também põem em causa os projectos nacionalistas e se utilizam das oportunidades que a indústria cultural parece oferecer (Ebron, 2004: 134). Festivais como o da Cultura Tradicional do Balafon realizado em Tabato, em 2010, nos direccionam o olhar para a tensão entre os interesses genuínos de dar a (re)conhecer uma tradição e uma arte e sua ligação ao fenómeno da *dubriagem*. Naquela ocasião, a organização do festival tinha duas preocupações que corriam paralelas e vinham de grupos diferentes. Uma, dizia respeito ao convite a artistas locais e à organização das apresentações: em que ordem elas deveriam ocorrer, de que maneira os artistas e a audiência estariam posicionados, onde estaria o carro de som que faria a amplificação das músicas, quem seria o apresentador do dia, entre outras questões. Outra, era sobre a recepção da comitiva do governo que vinha de Bissau, onde eles se instalariam para descansar, como se organizaria uma visita aos pontos importantes na história da *tabanka* (como a casa-museu, a árvore sagrada, a mesquita) e, mais, como se organizaria o preparo das refeições e o abate das vacas prometidas pelo governo de Bafatá e Bissau (junto a outras galinhas e sacas de arroz) para a realização do evento.¹²²

Ferguson (2006) aponta criticamente para o modo como o binómio riqueza cultural/pobreza económica é uma armadilha que muitas vezes guia o olhar do senso comum sobre a chamada modernidade em África. Podemos ver as implicações dessa apreensão no modo como a *djaliá* e o afro-mandinga são trazidos para um público mais alargado, paradigmático naquele festival em que diferentes públicos se encontraram. Desde a noite anterior, pessoas de *tabankas* vizinhas, familiares de Bissau, Bafatá e Gabu, funcionários

¹²² Havendo mesmo quem dissesse que a organização tinha girado demasiado em torno da chegada das vacas e do arroz, como se aquela oferta sanasse o problema da escassez de carne bovina na região. A comitiva havia prometido a oferta de três ou quatro vacas e um determinado número de sacas de arroz, o que não correspondeu aos factos e deixou a organização do evento bastante desapontada e também preocupada, já que era grande o número de convidados e de visitantes no evento.

estrangeiros dos projectos de cooperação em Bissau, equipes de reportagem da RTP África e da televisão da Guiné-Bissau chegavam a Tabato. E, ao trazerem pessoas de toda a região para lá, a imagem de pobreza jamais poderia se confirmar. Junto à riqueza cultural que elas presenciariam naquele dia, deveria estar também a prosperidade.

É no casamento do contexto pós-colonial de produção de políticas culturais nacionais com este cenário que vejo surgir o problema tratado neste capítulo: o nascimento de uma categoria (afro-mandinga) a partir do embate entre a noção de tradição (a que se vê ligada a *djaliá*) e a modernidade (a que traz consigo a categoria arte).¹²³ A *djaliá* mesmo que entendida como uma prática, conjuga-se com a noção de arte, passando a ser vista como tal e é enquadrada num conjunto de práticas artísticas performativas.

A categoria de arte

(arte foi) aquilo que me levou a Tabato. Eu queria saber o que era arte. E eu aprendi tudo que é arte na mão de Bá. Eu fui buscar história. O que ele contava, você vê hoje. É a mesma coisa. (...) Minha mãe e meu pai são *djidius*, mas eu queria saber mais. (...) Se eu encontrar com um colega *djidiu*, eu não tenho vergonha porque eu fui ensinado direito. (...) Eu fiz 8 anos em Tabato, na *moransa* de Bá... até acabar, quando ele fez um *balafon* e me deu. Eu fui pra Gabu para a casa do meu pai. (...) Fui para a casa do meu irmão em Conacry e fiz 11 anos. Ensinou até que não podia mais. (...) Eu saí de Gabu para entrar no Ballet Nacional. Estava lá como solista de *balafon*. (...) toquei com muitos grupos de mulheres. Tocávamos nossas músicas e elas dançavam (Baidi Sumano, Lisboa, 2010).

Arte aparece como categoria nesta tese duas vezes. Uma, usada por mim, que a vê como um campo ou uma prática, tal como Bourdieu nos instiga a pensar (1977, 2010) e, em outra instância, arte é uma categoria nativa usada ambigualmente, já que é apropriada para a definição da *djaliá* em si mesma e que, tal como mostramos anteriormente, se opõe à tradição e corresponde a uma proposta e uma ideia de profissionalização. Arte é uma palavra dita e levada em conta pelos próprios griots na definição de seu fazer e na classificação daquilo que chamam afro-mandinga. É uma palavra ambígua no discurso, pois é tomada tanto como uma categoria que define aquilo que consideram sua tradição como também uma ideia da “modernidade” que os retira de sua cultura, ou, por outra, uma categoria que a modernidade oferece para irem “além” do tradicional.

Tomo a *djaliá* como um mundo da arte (Becker, 2008), formado do hibridismo de diferentes técnicas e práticas artísticas e estéticas de carácter performativo, orientadas por um

¹²³ A dicotomia tradição e modernidade na Guiné-Bissau assim como em África se fez surgir já no aparato colonial (Mudimbe, 1988) e se perpetuou nas lutas pela independência e na estrutura pós-colonial (Bordonaro, 2010).

habitus – estruturas sociais inscritas no corpo dos sujeitos e por eles internalizadas e reforçadas enquanto saber e lógica colectiva (Bourdieu, 1977). A *djaliá* é a arte do griots e na incorporação dessa palavra como definidora do seu ofício, os griots se usam de princípios, como os que Becker identifica no estabelecimento de um mundo da arte e que guiam sua análise sociológica, como o são a demarcação entre o que os próprios artistas consideram como arte e artista (2008).

Ao tomar a *djaliá* como um mundo da arte assumimos que ela é construída e experienciada como um sistema de práticas e que está em relação com outras esferas da vida social. É nesse sentido, que exploramos até aqui o modo como se estruturou em torno das relações de parentesco, da construção da pessoa e do corpo, da ligação a uma comunidade religiosa e uma comunidade transnacional e, também, em torno da necessidade de abrir diálogo com um campo artístico que se estaria criando junto com o estado nacional e com a indústria cultural internacional.

Nesses últimos registos, identificar o que fazem como arte é perceber o seu ofício e sua prática como alimentos de uma “outra” arte que pertence à modernidade. Ou seja, a *djaliá* é a arte do griot (nos termos locais) e, por isso, parte da tradição, mas também é considerada uma categoria “moderna” de seu ofício. Não obstante, pensar a *djaliá* como um mundo da arte, nos termos de Becker (2008), é dar força ao projecto dessas pessoas em fazer reconhecer sua própria arte e toda sua complexidade, pois, se equiparada unicamente a categoria de músicos, historiadores, genealogistas ou bardos não se estaria dando conta, segundo Charry (2004), do que consiste esse ofício e sua performance, uma vez que a actuação do griot frente uma audiência é bastante diversificada e segue um *script* para cada situação.

Diferentes debates em torno da arte discutem sua capacidade de ser tanto um registo temporal como uma expressão universal de valores humanos (Bateson, 2000; Morphy 2007; Leuthold, 2011). Não me atrevo aqui a discutir a pertinência de falar sobre valores humanos universais, mas acho pertinente pensarmos a *djaliá* como uma arte que está no cruzamento entre uma experiência local e global e que é nesse cruzamento que ela dá origem ao afro-mandinga. Esses artistas estariam manipulando estilos, modos de fazer e valores relacionados com um determinado contexto e os trazendo para (e deixando influenciar) outros domínios (o que, ao mesmo tempo, afectaria também a própria *djaliá*).

Se nos aproximarmos analiticamente pela via proposta por Geertz (1997), podemos ver convergir e acalmar a relação por vezes conflituosa entre o aprendizado do ofício e a produção e performance da *djaliá* e também o modo como entra em interlocução com inovações estéticas e com uma ideia de “ocidente” e “modernidade”. Em *O saber local*, a arte

nos é apresentada como um sistema social, cuja especificidade está na transformação da relação emocional do sujeito com o que o rodeia e na sua expressão estética por meio de uma linguagem e de um objecto próprio. Essa maneira muito simples de definir o conceito parece-nos um caminho inicial sem muitos obstáculos para pensarmos teoricamente a experiência tanto da *djaliá*, quanto do griot, que com a noção de arte e artista problematizam as concepções locais de músicos, historiadores e bardos.

Entretanto, ela começa a nos ser problemática se levarmos em consideração os trânsitos e as escolhas estéticas que os artistas em questão fazem e o modo como é exactamente no jogo permanente entre uma concepção de identidade enraizada na sociedade mande, no cenário nacional guineense e no trânsito internacional que sua arte é actualmente feita e pensada. Se nos detivermos sobre uma espécie de topografia da *djaliá*, dada pelo trânsito entre os diferentes espaços de actuação criados na linha transnacional, os “espaços tradicionais” e os “modernos”, vemos como essas concepções são questionadas. Espaços considerados “tradicionais”, como as cerimónias de baptizado, casamento, funerais ou mesmo as festas populares, e aqueles considerados “modernos”, como o seriam os teatros e festivais de música, são invadidos por modos de actuar que põem em diálogo essas diferentes esferas da experiência. Essa dicotomia cria assim diferentes desafios para a inscrição dessa prática no espaço da música e da arte, tomadas no seu âmbito global.

Djaliá e djidiundadi - Arte e artistandadi

... bem, essa é a diferença entre artistas e rapazes que cantam e entre nós, que somos historiadores. Eles não são historiadores. Nós somos mensageiros historiadores. Essa é a diferença entre um simples cantor e um *djidiu*. Agora, aquilo que você pode nos dar, eu falo... se você tira 100, 200 euros do seu bolso e me dá, eu digo “Eh! Muito obrigado. Deus também lhe retribuirá”. Vês? Mas o outro (cantor) não pode fazer isso. Porque nós *djidius* podemos nos destacar entre as pessoas, mostramos nosso valor e esperamos e ficamos contentes porque vão retribuir. (...) Essa é a diferença. Atanásio explica? Ele não explica. Américo Gomes, ele explica? Ele não explica. Mas, se você lhes dá microfone para eles cantarem e dizerem “rapariga bonita”, você vai até o chão e abraça e beija. Coisas assim que eles falam. Mas outras coisas não falam. Diferença entre nós *djidius* e artistas de palco, artistas modernos é essa. (...) Nós falamos sobre questões de 1000 anos atrás, de 3000 anos atrás até chegar no presente. Eu digo, não voltamos atrás, mas nós aprendemos e gravamos na memória. (...) nós paramos para as pessoas e contamos coisas até elas ficarem tão contentes que elas tiram o dinheiro e nos dão. (...) Um artista, se você o convidar para comer, ele tem pressa para sair dali e tomar o seu rumo. Mas se você lhe dá o microfone, ele faz o seu trabalho. Ele escreve, ele canta. Agora, eu e o artista, se vamos na casa do presidente da república, eu posso falar o que quiser para ele. O outro não pode. Mas ele pode pegar o microfone e cantar (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

Sinteticamente, pode-se dizer que a *djaliá* é um mundo da arte fundado em um complexo sistema social e sua música estaria no centro de sua prática, apesar dela se fazer pelo casamento entre o canto, a dança, a música e a história de que, “tradicionalmente”, os griots são porta-vozes. E, ainda, pode-se dizer que sua performance não sobreviveria fora da relação com a sociedade e com as regras sociais, visto que se comunicam directamente a partir delas.

Alguns griots definem seu papel como sendo de mediadores entre a esfera política e o povo ou, ainda, de mensageiros e animadores da ordem social, o que constituiria aquilo que, para McNaughton (1993), é o seu poder de transformação do *nyama*. Essa habilidade é entendida como a razão fundamental para o modo como os griots se comportam no mundo e que faz de seu ofício uma fonte da reciprocidade moral essencial para a manutenção da ordem social.

A transformação de energias em discurso e música se faz pela via da performance, que afirma e contesta determinados valores e, mais, explora um modo de ser e operar no mundo. É pela performance de seu conhecimento em forma de arte que esses actores passam adiante a palavra da intrincada história das relações entre religião e política figurantes no sistema de pensamento e na cultura de sua sociedade, como já escrito por autores como Eric Charry (2004) ou Hawke Dorsch (1998), que se dedicam ao debate sobre a arte e a música dos grupos Mande na África Ocidental e na diáspora.

Ebron (2002) define a *djaliá* como a prática das artes do griot e da política, chamando a atenção para o modo como, na Gâmbia, os griots fazem parte da agitação das campanhas governamentais e das políticas do Estado. Apesar dos *djidius* na Guiné-Bissau também fazerem parte desse universo, engajando-se em campanhas para as eleições e também campanhas de políticas públicas (como, por exemplo, as do combate à SIDA), e, ainda, manterem acesas as ligações aos regulados locais, meus interlocutores se viam estando entre os mensageiros do governo para o povo e porta-vozes de questões que afectam as pessoas, como a guerra e as doenças epidémicas, por exemplo.

Em meu trabalho de campo, *djidiundadi* fora o nome em kriol dado para o ofício da *djaliá*. Enquanto *djaliá* e *djidiundadi* são palavras saídas da prática do conhecimento “tradicional”, arte é uma palavra gerada em diálogo com contextos e categorias criadas “dentro e fora” de “sua” cultura e assim, *artistandadi* englobaria (para além do próprio ofício da *djaliá*) práticas ligadas à esfera musical ou que estão “fora” da tradição.

Arte é para você tirar uma coisa que você sabe e que outras pessoas não podem. Se você é artista, você não depende de ninguém, você tem para você mesmo. Você pensa e canta música, apenas. Aquilo é artista. (...) mas essa música que você aprende com outras pessoas, se não é ensinado, não pode tocar. (...) A diferença de *artistandadi* está

nisso. Ele vai pagar para aprender a ser artista. Sua mãe não é artista. Seu pai não é artista, sua mãe também não, mas o dinheiro manda ele buscar a arte. (...) Nós [*djidius*] mamamos arte. Isso é (ser) artista internacional (...) Minha arte eu faço... se você tem um *rapa* (um baptizado), você me busca para eu ir tocar minha viola. Tocar para a gente brincar até você ficar contente. E você dá dinheiro, nos despedimos e voltamos para casa. (...) Essa que é nossa sorte. Arte que é *djaliá*. Você ouve como canta *djaliá* em nossa língua? (...) em *kriol* fala *djidiu*. Branco fala artista. (...) O que é arte? Aquele que pensa, que faz rádio, é arte. Quem que fez *balafon* para levar à Guiné, é arte (Baidi Sumano, Lisboa, 2010).

No modo como o discutem, classificar o griot como um artista também está ligado a um processo de profissionalização do griot tanto na Guiné-Bissau (com o advento do Ballet Nacional e das Orquestras Nacionais e de Programas da Rádio Difusão Nacional) como em Lisboa, onde assumem a profissão de músicos (tocando e cantando em casas de concerto, em lugares turísticos da capital, em bares e aulas de músicas e danças étnicas). A diferença entre a *djaliá* e a arte estaria na posse de um conhecimento herdado e inscrito no corpo, no caso da primeira, e, além disso, a *djaliá* se teria tornado ao longo do processo democrático um suporte para a arte e entrariam ambas em uma relação de retro-alimentação. Dá-se, assim, com a popularização da arte e com a sua ligação à *djaliá*, a possibilidade de que outras pessoas venham a aprender suas técnicas, seu modo de fazer e, quiçá, seu talento. Apesar disso, griots sempre serão diferentes e sua especificidade seria visível, já que o corpo mostra a herança, a “origem” e porque, ao contrário dos outros, “mamaram” *djidiundadi*.¹²⁴

A inscrição do conhecimento no corpo e sua origem (que remete, para além da família, ao mapa transnacional do Mande) formam então, a base da diferença entre a *djaliá* e a arte (praticada por aqueles que não são griots), como falam Sadjo Djollo Kouyate e Braima Galissa, em uma entrevista ao programa de televisão Bem Vindos, de 24 de Setembro de 2012:

S: E agora, o griot, o artista, já tem um bocadinho diferença. O que foi um bocadinho diferente? Nós somos hoje, nós podemos dizer que nós somos artistas, mas originalmente é griot porque...

G: mas não deixamos de seguir *griotizando*...

S: exactamente

G: tamos num mundo hoje em dia só pra ser um, aquilo que o mundo, os nossos conviventes querem.(...)

S: (...) Estamos na parte de griot. Tamos na parte de artista. Porque artista não tem origem. Tem boa ideia, tem bom voz e se ele quer ser artista, pode ser artista, não tem problema. Mas na griot, é uma coisa que vem vindo com a família. Não é qualquer

¹²⁴ O problema da aquisição de cultura pela amamentação materno-infantil foi tratado por Michelle Johnson (2006) de modo a elucidar o poder de inscrição de um novo sujeito no campo da cultura e, consequentemente, na obtenção de elementos ligados à identidade étnica e religiosa. Nesse sentido, a autora mostra os arranjos que podem ser feitos de modo uma criança ter pais de etnias diferentes, mas poder se ligar a outra identidade étnica, também colando uma noção de cultura a uma noção de corpo.

peessoa só que levantar, sabe cantar, vai entrar (Programa Bem Vindos, RTP África, 24/09/2012).

Tradição

Até agora discutimos a tensão entre uma ideia de tradição cravada na *djidiundadi* e uma ideia de arte ligada à modernidade e como ela aponta para a criação da expressão afro-mandinga para se referir às práticas artísticas dos griots, sejam elas mais voltadas para cerimónias e festas populares e da comunidade guineense, mandinga e muçulmana, sejam elas voltadas para concertos e festivais atendidos por um público diversificado.¹²⁵

Enquanto um movimento artístico, o afro-mandinga nos remete para uma tradição que, de acordo com Ebron (2002, 2004), é definidora do recente sucesso internacional de sua música tanto em África como na diáspora. Como também percebo entre meus interlocutores, a tradição é mantida e refrescada diariamente e não apenas discursivamente, uma vez que muitos griots exercem o seu ofício e buscam, nos encontros quotidianos, (en)cantar o status individual de seus “clientes” (ou, como dizem, de seus patrões), com o objectivo de negociar a ordem social. Dessa maneira, vemos griots que, com mais ou menos projecção internacional, mantêm acesas suas responsabilidades perante sua cultura e, no seu entendimento, perante sua tradição.

Aqui, o emprego da palavra tradição está claramente ligado aos processos de revitalização cultural de que falamos no princípio do capítulo e no modo como ela torna-se necessária para criar uma coesão entre passado e presente e, mais ainda, uma relação de distinção entre esse movimento artístico do afro-mandinga e os “outros”. Entretanto, não podemos olhar para o revivalismo mandinga como olhamos para outros revivalismos, como o feito pelos grupos das *mandjuandadis*. Embora seleccionando o passado a que se agarram ou que fazem reviver através de sua arte, o fazer da *djaliá* nunca foi abandonado ao longo da história e sim, se fez uma prática geracional.

Tomo o pensamento de Piot (1999) como seminal para apanhar a dinâmica entre tradição e modernidade que se apresenta no processo de revitalização, já que tradição seria aquilo que se fez do conjunto de valores e práticas a partir do seu encontro com outros, em especial, o Europeu. Na opinião de autores como Gable (1995), o questionamento de percepções como a de moderno e não-moderno é uma tentativa de descolonizar o *ethos* a que

¹²⁵ Mais uma vez, é importante salientar que, apesar de serem espaços de circulação mais ou menos excludentes, os artistas e griots que circulam por eles são em grande medida os mesmos, por razões que se fundamentam na relação de solidariedade entre parentes e na concepção da força da própria tradição e a necessidade de se manter contacto com seus lugares “de origem”.

grupos sociais estão associados, sugerindo um olhar mais próximo das dinâmicas presentes dentro dos contextos tidos como não-modernos ou tradicionais. A descolonização da consciência daqueles que falam é uma crítica a essas classificações, na medida em que, a exemplo dos Manjacos, não se pensa uma separação definida entre os períodos antes, durante e depois do colonialismo e tampouco associados à noção de modernidade.

Na aproximação com o que vem acontecendo com a *djaliá*, o hibridismo que podemos ver na cultura Manjaco apresenta-se numa espécie de ceticismo e não em uma fé híbrida (Gable, 1995), que, no contexto do que entendem por religião é influenciada por uma atitude da tradição cristã. Nesse sentido, podemos ver a *djaliá* como investida por sentidos ligados ao que o ocidente concebe como arte, modernidade e tradição e termos redesenhada a aproximação dessas pessoas ao seu próprio ofício, categorizando o que fazem como mais próximos daquilo entendido enquanto sua raiz e enquanto música moderna, sendo que um retroalimenta a prática do outro.

Scheele (2012), por sua vez, nos mostra que a vida no Sahara se fez e faz através das conexões e integração da heterogeneidade mais do que no desapego da identidade, dando novo sentido à noção de cosmopolitismo. Um dos argumentos dessa tese se dá exactamente na direcção de que os griots são cosmopolitas não porque deixam para trás suas ligações identitárias ou a afectividade às suas tradições, mas, antes, porque integram as diferenças que encontram na vida social e na mobilidade transnacional à sua identidade e suas práticas e tradições.

A conectividade, assim, parece tornar-se norma quando lemos as abordagens da tensão entre inovação e tradição, mas são as pessoas que marcam a diferença. O afro-mandinga mostra que, muito embora marcado pelas conexões entre os africanos da diáspora e do restante do continente e eles, mandingas, detém especificidades dentro dessa malha denominada africana. Alguns griots hoje escolhem outros caminhos que não o de sua arte ou do ofício para o que foram educados. Alguns tomam esse ofício e se aventuram no mundo da música, do teatro ou do estudo da história (deixando de lado alguns elementos tomados como tradição) e outros, ainda, se mantêm colados ao que entendem como prática tradicional.

Não enveredarei aqui pela ideia de invenção da tradição (Hobsbawn e Ranger, 1997), dado o peso que veio tomando na literatura especialmente sobre culturas africanas, mas prendo-me à ideia de que esse passado é uma acção também do presente, feita na passagem geracional do conhecimento. Em algum sentido, podemos ver reverberar um movimento de folclorização (Baussinger, 1990 apud Sarró, 2009), quando nos aproximamos de eventos como o Festival de Cultura Tradicional do Balafon, organizado em Tabato em 2010 e outros

esforços individuais em apresentar e tornar visível a cultura mandinga através das manifestações culturais dos seus griots.

A tradição da arte griot é revitalizada de modo a criar uma relação de distinção (Bourdieu, 2010), em que se faz necessária a operação de sistemas de valores éticos e estéticos dado que o valor está na diferença entre esse conhecimento e aquele de que “outros” artistas são portadores. E essa diferença produz uma distância entre eles e os demais actores do campo artístico da Guiné-Bissau, pois estariam produzindo uma arte que ressalta qualidades sociais vitais para a manutenção dos laços e perpetuação da própria sociedade.

Buscamos entender tradição tal como argumenta Shils (1981), a partir de sua etimologia – *traditum*, aquilo trazido do passado para o presente e que tenha sido criado pela acção humana – seu pensamento e imaginação – e transmitido de geração para geração. Tradição para este autor, e que aqui levaremos em consideração, é parte da acção humana¹²⁶ e, como tal, sofre transformações à medida em que é re-feita, re-passada e re-actualizada. E é a necessidade de fazê-la existir que nos dá a medida de sua importância para aquelas pessoas, e, embora seja vista como parte de um passado, sua vida e vitalidade fazem dela algo tão actual como as inovações.

Afirmar que “ser *djali* é também ser artista” revela tanto uma condição intrínseca da tradição como uma posição exterior a ela. Transitando por entre espaços tradicionais e modernos de actuação, griots podem se fazer artistas ou não. Se, por um lado, um artista não é necessariamente um griot (tal como mostram algumas falas acima), um griot também pode não ser necessariamente um artista. O que a fala de meus interlocutores acima mostra é que um griot entretanto é tanto um artista quanto um griot quando opta por seguir uma carreira que o leva para os “palcos”.

Como podemos ver, essas pessoas constantemente criam valor a partir da sua arte e transformam também outros campos de conhecimento e da sua vida social, engajando diferentes realidades e se transformando em mediadores de diversos processos sociais, políticos e religiosos. Alinhamo-nos assim às concepções de *wealth-in-people* e *wealth-in-knowledge* trazidas por Guyer (1993, 1995), para ressaltar a importância dos griots enquanto sujeitos e depósitos de conhecimento e também um grupo social sólido. Ao valorizarem-se dessa maneira, criam também valor intrínseco à sua arte (Munn, 1986; Morphy, 2007) e à relação que estabelecem com outros domínios.

¹²⁶ Shils entende acção como “a one time thing”, próxima à noção de performance, que uma vez feita, cessa de existir (1981:12). Entretanto, as acções deixam traços, imagens para que outras acções aconteçam a partir dela como se fossem repetições.

Eu gostava claramente de pedir ao povo da Guiné de olhar pra nós como (...) artistas. Pelo menos que somos também. Que não esquecem. Eu, com todo o orgulho, se alguém me chama griot, me dizer... percebe? Portanto, eu também faço uma coisa pra que eu fui educado. Não é por eu estar a gostar de ser músico. Eu fui educado assim. Meus pais são todos Djabatés, casaram por ser griots, pra não perder aquela realidade né? (Entrevista Programa Bem Vindos RTP África, 24/09/2012).

Em sua declaração, Kimi Djabaté traz indícios tanto da percepção do binómio griot/artista como algo inerente à concepção de *djaliá* e como um caminho trilhado na convergência da arte do griot com a arte criada na modernidade. Kimi traz duas dimensões da tradição para o debate. A primeira delas liga-se ao modo como vê incorporados nos nomes de família, uma forma de conhecimento e de vida que torna-se transmissível às gerações posteriores. Mauss (2003b) nos dá aparatos para entendermos os diversos mecanismos em que vive-se ou representa-se o antepassado, em que extaticamente, ele torna-se presente com o uso dos seus instrumentos, das suas vestimentas, ou, talvez apenas, através de seu legado de palavras e sons, algo que Shaw (2002) também argumenta quando nos chama atenção para os processos não-discursivos da manutenção da memória e do passado.

A segunda, decorre dessa primeira, já que é o facto de ter sido “educado” para a arte e a música que resguarda sua diferença e a de sua arte e abertamente propõe que se assumam essas artes tradicionais como qualquer outro tipo de arte. Ao ouvi-lo, lembro-me de um evento em que um grupo localizado no interior fora convidado a tocar em um festival em Bissau a despeito das comemorações da Câmara de Comércio. Enquanto os outros artistas convidados viriam a tocar no palco montado logo à entrada do bairro de Bissau Velho, este grupo fora programado para se apresentar fora dele, uma vez que eram tradicionais. Este incidente acabou por gerar desconforto naquelas pessoas que não admitiam que o seu trabalho, que circularia entre a tradição e a “modernidade”, fosse simplesmente excluído daquele espaço de apresentação. Afinal, eram artistas como aqueles outros que ali estavam.

Baba Canuté coloca o problema da seguinte maneira:

Nós fazemos essa música moderna no espectáculo que é para a música não morrer e para recordamos o passado no presente. Mas, é como caso de artistas... Sabes, tem a *djidiundadi* e tem a *artistandadi*. Os artistas podem gabar mulheres bonitas, dar aquelas palavras bonitas... as pessoas dizem que canta bem, que canta música romântica. Mas é diferente no caso de um *djidiu*, que canta a história verdadeira, coisas que se passaram antigamente. Ou seja, são duas coisas diferentes. (...) isso não quer dizer que não podemos cantar palavras românticas, nós cantamos para que as pessoas não fiquem sempre tristes. É por isso que nós cantamos as músicas românticas: para sensibilizar as pessoas e para que fiquem contentes. Eu mesmo tenho algumas músicas assim, como *Kano*. (...) (canto o amor) para criar amor naquela pessoa... porque a música traz aproximação, (tem o poder de) unir famílias, casais. (...) (canto) para que a música crie um sentido no mundo que oriente as pessoas. Música

que faço, eu escrevo e canto consoante meu pensamento até o momento que o pensamento sai de mim e a música vai como o vento. (...) música é uma espada, mas que entra nas pessoas e tira-lhes leite, alimenta seus corações. (...) a música não tem fronteira (Baba Canuté, Lisboa, Março de 2011).

Se a noção de uma pertença original fundamenta a diferença entre ser um griot e ser artista, a tradição ocupa um espaço importante para entendermos também outros marcadores dessa diferença, como o são os lugares de actuação. Um griot segue sua “tradição” actuando em cerimónias da cultura mandinga como baptizados e casamentos, mas isso não o restringe de actuar em concertos e espectáculos para grandes públicos, como festivais internacionais (lugares da música moderna, como diz Baba). Se os lugares de actuação tradicionais reservados aos griots (como as esferas política e religiosa) são também ocupados por artistas de diferentes origens, os griots também foram buscar novas paragens.

Tradição se refere, para os griots com que venho trabalhando, a uma noção de origem. A arte, uma invenção moderna nesse sentido, se nutriria de diferentes maneiras da tradição da *djaliá* e seria a porta de entrada da cultura mandinga em outras instâncias da vida contemporânea. Portanto, deixar uma tradição como esta “guardada como um segredo” ou presente nas expressões culturais nacionais apenas como tradição é não fazer jus ao que de facto esse conhecimento tem a contribuir, por um lado, e, por outro, não leva em consideração as aspirações reais dessas pessoas (as mantendo num contexto entendido como do passado).

A adopção de novos parâmetros dados pela aproximação de uma ideia de *artistandadi* e pela sua sobreposição ao fazer tradicional, questiona a própria noção de arte e contribui para a criação de novos valores na sua apreciação, mas mantém no cerne das preocupações a preservação da *djaliá* como catalisadora de configurações sociais específicas e transitórias engendradas por artistas mandingas no seu movimento entre realidades geográficas e económicas díspares.

Hoje, discute-se sobre o que os griots devem cantar, como devem também marcar uma posição frente ao povo (e não apenas com os governantes e pessoas de poder), sobre o valor de se render a ritmos e maneiras de estar que vão de encontro aos interesses dos públicos (fazendo ritmos e letras que proporcionem às mulheres dançarem), sobre terem ou não terem ensaios. Em muitos trabalhos, vemos a preocupação não apenas em falar sobre sua história e cultura mandingas, sobre a Guiné-Bissau e sobre personalidades importantes de suas relações sociais (pessoas que são homenageadas em suas músicas por determinados motivos), mas também uma reflexão sobre a migração e sobre a vida na diáspora.

No trânsito por esse campo transnacional, estão em constante mediação valores e estilos, notícias entre uma terra e outra. E isso reflecte-se no modo como criam suas

apresentações, especialmente aquelas feitas em contextos não cerimoniais, mas algumas vezes também lá. Em conversa com Fili Djabaté, um dos líderes dos Super Camarimba e que também toca *balafon* em Tabato, falávamos sobre como ao apresentarem-se na *djidiundadi* e, portanto, na *djaliá*, a performance já está feita antes de qualquer um deles, pois é algo que cresceram fazendo e vendo ser feita e, por isso, já sabem à partida como agir, como falar, como organizar. Também as negociações com os organizadores desses eventos são muitas vezes também passadas de geração para geração e funcionam dentro da lógica da patronagem. Na passagem para outro contexto, o da *artistandadi*, as músicas não mudam necessariamente, mas algumas atitudes devem mudar. São necessários ensaios, pensar novos arranjos na intenção de comunicar com o público, fazendo essas pessoas serem tocadas pela sua cultura. Imaginação é a palavra que Fili usa para se referir ao que deve usar para fazer com que as pessoas entendam o que o *balafon* fala e o que suas letras falam sem ele ter que cantar outra língua que não o mandinga.

Complexificando essa questão ainda mais, podemos olhar para Tabato como um lugar de reflexão para entendermos esse fluxo de questionamentos de padrões, técnicas e do poder da comunicação. Em Tabato, a aldeia na Guiné-Bissau conhecida pelos seus griots, há dois principais grupos de música: o Balafon de Tabato e os Super Camarimba. O primeiro é hoje formado pelos griots mais velhos e o segundo pelo que concebem como a “nova geração”.

Mas nem sempre foi assim. Em meados da década de 90, a aldeia viveu a companhia de Panneton, um etnomusicólogo canadiano que também tinha muitos contactos na Direcção Geral da Cultura. Após alguns anos estudando o *balafon* de Tabato, Panneton sugeriu que se gravasse uma fita cassete apenas com o som instrumental de músicas consideradas mais importantes no repertório tradicional.

Depois de gravada, a fita foi vendida em Bissau e nas redondezas junto com um encarte que contava a história das músicas e da aldeia. Naquela altura, os *balafonistas* eram de três gerações diferentes, sendo um membro um irmão mais velho, outro um “irmão do meio” e o membro mais novo, um sobrinho dos outros dois. O mais velho faleceu alguns anos depois. Entretanto, os dois outros acabaram por ter destinos muito diferentes. O mais novo migrou para Portugal, onde fez carreira a solo. O outro, seu tio, ficou em Tabato e se tornou o professor de música da aldeia, para quem os interessados em aprender a história das músicas e do *balafon* são encaminhados. Ele esteve alguns anos depois no Canadá, junto com Panneton, onde deram aulas e concertos em conjunto.

Hoje, o Balafon de Tabato tornou-se uma espécie de grupo principal da aldeia, sendo composto de quatro *balafons* e dois *dundun-bas* e sendo também acompanhado não só da

cantora principal, que, na maior parte das vezes, é a cantora mais velha da aldeia, como de outras mulheres, que se alternam entre dançar, fazer o coro das músicas e tocar a *karinya*. Na última década, surgiu um novo grupo, os Super Camarimba, que traduzido ao português significa “jovens em acção”. Esta foi uma iniciativa de um irmão mais velho da geração dos sobrinhos e filhos do Balafon de Tabato que teve suporte dos mais velhos, já que era também uma tentativa de buscar maior apoio para as actividades agrícolas que nos últimos anos têm sustentado e garantido boa parte do dinheiro da economia das famílias.

Alguns de seus membros, que nos últimos anos tinham passado pelo Senegal estudando percussão, trouxeram também a ideia de incorporar novos instrumentos à tradição do *balafon*, e, após o aval dos mais velhos, passaram a tocar também o *drums* e o *djembe* para além de manterem o *kora* e o violão. Em um primeiro momento, ao que consta, foi um certo receio dos mais velhos quanto à salvaguarda de sua tradição, que não incorporara o *djembe*, por exemplo, e que tinha de certo modo abandonado alguns instrumentos como o *kontim*, uma pequena viola de quatro cordas. Alguns anos depois, a inovação ganhou mais espaço e hoje está presente em praticamente todas as festas que são animadas na aldeia e de que essa geração mais nova participa.

A inovação não parou na incorporação dos instrumentos e afectou também o arranjo de músicas e o modo como se apresentam publicamente. Na gravação do seu disco, estava presente este diálogo entre aquilo que entendem como tradição e aquilo que pretendem lançar como uma novidade em sua música, como, por exemplo, algumas toadas mais próximas do *reggae* ou do *hip hop*. Para finalizar essa questão, é importante notar que ambos os grupos têm balafonistas em comum, já que parecem obedecer a um mesmo sistema de aprendizagem e de incorporação de novos músicos. Em determinadas ocasiões, um homem mais velho da geração seguinte é convidado a tocar com os da geração mais antiga. E, assim, ganham experiência tanto enquanto músicos como enquanto *performers*.

O Afro rumo à *world music*

Eu sou Sambala Canuté: autor, compositor, guitarrista e balafonista. Neste momento sou embaixador de afro-mandinga aqui na Guiné-Bissau. Não só aqui na Guiné, mas a nível de Ásia, de Europa, de América Latina. (...) a especificidade é porque estamos cá na Guiné-Bissau. Somos da mesma geração porque afro-mandinga é uma linha, a diferença é o país. Você tem uma pequena diferença de linguagem por causa mesmo daquela distância (...) Eu faço as músicas afro-mandinga um pouco diferentes. Escrevo eu mesmo músicas (...) os afro-mandingas costumam cantar as músicas que já foram cantadas há 20, 30, 40, 50 anos. Mas eu faço questão mesmo de escrever músicas, de fazer melodias. De fazer melodia que é um pouco diferente pra ver... pra ter aquela pouca diferença... (Sambala Canuté, Bissau, Fevereiro de 2010).

Sambala Canuté, em Bissau, falava-me sobre o afro-mandinga ser a cultura mandinga nascida junto com o Império do Mali e que, contemporaneamente, encontra diferenças apenas nas fronteiras nacionais. Existe uma partilha de valores culturais e de elementos culturais entre os grupos mandingas espalhados pela África Ocidental que transcendem as fronteiras nacionais actuais, as quais se configuram como uma linha de separação entre eles. Além do mais, aponta para o transnacionalismo que se mantém simultaneamente na resistência da tradição na acção de seus sujeitos e na ruptura com aqueles que seguem apenas a tradição, quando se está tentando sobreviver às mudanças sociais, económicas, políticas tanto nacional como internacionalmente.

Ed Charry (2004) sugere que as mudanças de audiência e de relações desafiam a *djaliá* e que, por vezes, compartimentam essa arte complexa – que requer a dedicação não apenas às sonoridades e instrumentos, mas às palavras, ao corpo e à história. Se a *djaliá* contém todos esses campos do conhecimento, eles não são tomados em separado, mas informam um ao outro na cadência de sua prática. Entretanto, apesar da *djaliá* não se restringir à música é neste campo onde essa tradição se torna mais visível. Um olhar mais transversal permite-nos entender a organização desse universo de pessoas e suas práticas em uma perspectiva transnacional em que articulam-se os anseios com o mercado da *world music*, os circuitos de festas e cerimónias tanto locais como translocais, a produção de discos e videoclips e o esforço em criar um nicho de mercado e uma audiência tanto em África quanto na Europa. Nesse contexto, a tradição e o estabelecimento de relações são aliados da produção musical e artística contemporânea, em que criam a ideia de afro-mandinga.

Inovação, simbolizada pela *world music*, e tradição estão lado a lado na concepção do afro-mandinga enquanto um género musical e um modo de estar no mundo. Um dos indexes dessa ligação estaria na articulação entre as palavras “afro” e “mandinga”, representando uma conexão a uma sociedade e uma cultura que são vividas tanto local como continentalmente. Ebron (2002) salienta o carácter ideológico da *djaliá* que revela um olhar que (in)forma sobre a cultura mandinga e sobre África, (re)actualizado na performance.

Se o afro-mandinga passa a ocupar também esse lugar, por ser sinónimo de tradição, ideologicamente, ele mostra o seu poder viral de comunicação com outras correntes musicais e géneros artísticos e mostra como, para entrar na chamada modernidade, há que se estar conectado à tradição. É ao voltar às raízes que o afro-mandinga busca ser compreendido e legitimado e, portanto, a *djaliá* torna-se sua mais forte aliada, sendo um paradigma a que, por vezes, se contrapõe e por vezes se iguala. E vai além, pois não apenas se estão criando

ligações com o restante do Mande espalhado pela África Ocidental e Europa,¹²⁷ mas com uma plataforma africana de onde nasceu o Mande, criando identidade e diferença com a música africana.¹²⁸ Nesse sentido, é uma proposta que vai de encontro com a crítica de Agawu (2003) de que é preciso descortinar a ideia englobadora de África e que as reentrâncias das especificidades que a formam, deixam ver que as conexões, influências e afiliações do discurso africanista são mais complexas que os binarismos contidos nas representações “ocidentais” sobre aquele continente.

No cenário musical e artístico, reflectir sobre o afro é uma porta para entendermos alguns elementos que estão ali em jogo: a diversidade cultural que está representada pelas tradições e que (re)posicionaria o kriol no mosaico cultural da Guiné-Bissau. Baba Canuté, em uma de nossas entrevistas, se referiu ao facto de que hoje, a maior parte dos artistas contemporâneos na Guiné-Bissau, estariam fazendo e cantando afro-música. Segundo ele,

A afro-música baseia-se na língua fula, na língua de pepel, na língua de balanta. Afro-mandinga é criada mais por *djidius* porque hoje toda gente canta afro. Mesmo os que falam apenas kriol, querem entrar no afro.

Baba reposiciona tradições no mapa do continente africano, a origem comum a todas elas, e marca uma forte opinião sobre o que está “fora” da tradição, ou seja, o que é nascido da interacção com a presença europeia, vide a língua kriol. Não obstante, essa música crioula não estaria ilesa da força das diferentes línguas e culturas que povoam o espaço da Guiné-Bissau. Um dos carros-chefes da música nacional é o *gumbe* (ver Lucy Duran, 2003¹²⁹), que Djau (fonte electrónica) afirma¹³⁰ ser um ritmo nascido em Bissau e que reúne as diversas

¹²⁷ Lembremos que Paris é um centro para muitos mandingas e griots com que me encontrei ao longo da pesquisa. É de lá que vêm muitos convidados para as festas na Voz do Operário, que residem muitas das conhecidas estrelas da música mande hoje, que estão muitas das comunidades que consomem essa música em discos, vídeos e festas e que estão muitos estúdios de gravação. N'dara Sumano produziu seu disco e dvd em Paris, mas depois o editou em Lisboa. Os cenários do vídeo são lugares conhecidos da cidade, colagens de espaços domésticos, objectos e monumentos como o Taj Mahal, terminando com a bandeira portuguesa e as imagens de um armazém de produtos guineenses em Lisboa.

¹²⁸ Em Bissau, há muitos vendedores de cd's em sua maioria piratas. Pedindo a vários deles uma compilação de música afro-mandinga, me ofereciam discos com nomes malianos, senegaleses, gambianos e nenhum deles da Guiné-Bissau, o que, para mim, evidencia a força da criação do nome afro-mandinga nesse cenário nacional como uma ligação à comunidade do Mande transnacional.

¹²⁹ Lucy Duran desenvolve um programa para a BBC3, chamado *World Routes*. Em 2003, esteve na Guiné-Bissau e produziu dois episódios, um dedicado à música dos Balanta Mané e outro ao *gumbe* e a Manecas Costa. Ver

http://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/p005xjz9/World_Routes_GuineaBissau_Manecas_Costa_and_the_gumbe_rhythm/, consultado em 13 de Março de 2013.

¹³⁰ Sobre o *gumbe* há muito que se possa dizer e que nos traria outros caminhos de pesquisa. A pesquisa de Lucy Durán é muito importante para a discussão, uma vez que a musicologista foi

referências étnicas e que junta muitos estilos tradicionais e folclóricos, como o *djambadon* de origem mandinga, o *kussundé*, de origem balanta e o *kunderé*, vindo das Bijagós. É entretanto, dos griots e de seus instrumentos que dizem sair as maiores influências do *gumbe*.

Baba Canuté nos oferece a imagem do afro como uma base produtora de diferenças. “São todas línguas afro, mas não são, por isso, a mesma coisa”. O artista realça a heterogeneidade contida no pano de fundo que é “a África”, funcionando como o articulador das várias linhagens ou tradições fulas, mandingas, balantas, manjakas, dentre outras, e que são tomadas na criação da música moderna nacional, um lugar de encontro e de mistura.

É que Guiné-Bissau ainda, até agora, as músicas que a gente canta é tudo misto. Porque a música não tem fronteira. Fica tudo imitação, ‘tás a ver? Porque a Guiné-Bissau até agora não tem base, não tem ainda própria música da Guiné-Bissau, ‘tás a ver? Já fizemos pesquisa, já fizemos tudo, tentamos tentamos lutar para meter a música da Guiné-Bissau própria no comércio internacional, mas não foi possível. (...) Nós queremos que a Guiné-Bissau fique na vista do mundo então nós temos de trabalhar com base, ahn? Com base. Quer dizer, eu não vou dizer que com base na cultura de outras pessoas, mas na base de outros trabalhos que a mistura de música da nossa e de vizinhos. ‘Tás a ver? (...) da música da Guiné-Bissau. (C: Mas ‘tás a se referir a que? Ao Mandinga? Ao Fula? Ao Balanta?) sim, a tudo. Porque a batida da Guiné também é global. Quer dizer, tá mistura. Por exemplo, há tom, por exemplo, quando toca a música moderna, há tom de Balanta, Manjako, Flupe, Biafada. (...) Porque qualquer um que toque a música e seja solista, ou baixista ou ritmista, quando trabalha, trabalha com a sua cabeça, com a sua escrita. Sua inspiração. Agora, inspiração já vem de linguagem. Agora sua linguagem, então, influencia muito dentro da música. (...) Então a linguagem tá lá misturada na inspiração. Então vai logo lá dentro, tá a ver? Então isso vai logo dentro da música. Então a Guiné-Bissau é assim. Então Balanta, quando toca, vem com a inspiração dele. Mandinga, Fula, é o mesmo. Mas quando vem um misto de músicos aí a trabalhar porque se inventou esse misto, cada um traz a sua inspiração. Tás a ver? A música é igual, mas lá dentro, há uma mistura lá dentro. Porque cada um faz a sua mistura. A música sofre um bocadinho de influência tás a ver? Então problema é isso (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

A percepção de Baba nos amplia o local de onde fala, não apenas em termos geográficos como temporais. Pelo termo afro, nos liga para além do território continental africano e nos faz chegar aos espaços de diáspora, acontecida desde um passado longínquo até os dias de hoje. Há aqui um ressoar do pensamento de Gilroy (2001), em que os fluxos entre África e o Novo Mundo se abrem em rotas mais complexas e com influências mútuas. E, assim como Dorsch (2008) aponta, o fluxo e a dinâmica contidas nos movimentos de identidade (como é o caso dos movimentos afro-americanos e afro-brasileiros) pelas rotas do Atlântico Negro são

produtora de um dos músicos mais conhecidos do estilo e da Guiné-Bissau internacionalmente, Manecas Costa. Ver <http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/29/Pagina126.htm>, consultado a 10/03/2013 e <http://www.didinho.org/ESTILOSMUSICAISDAGUINEBISSAU.htm>, consultado a 10/03/2013.

desenhadas pelas trocas constantes entre os diferentes pontos desse mapa e nos momentos de reflexão e tomada de poder sobre a própria noção de afro/África que nascem dali.

Se, partindo do Atlântico Negro, entramos no interior do continente, estamos diante dessas várias Áfricas, traçadas e re-traçadas pelos fluxos que criam esses outros mapas e rotas: mandingas, fulas, balantas, pepels... E, nesse caso, o que a noção de Atlântico Negro nos ajuda a perceber é o movimento engendrado por esses fluxos, em que a chegada e fixação em determinados pontos dessa rota criam a reflexão e a tomada de poder sobre a noção de afro. Ao fazer essa ligação, cria-se directamente o espaço para novos géneros musicais, um deles, o *gumbe*, e outro, o afro-mandinga, que é moderno, mas também tradicional e traz as texturas sociais, históricas e culturais para dentro de sua elaboração e de sua actuação. J. Carvalho (2000) fala sobre o surgimento dos géneros musicais como um modo de expressar e conjugar as dimensões emocionais e afectivas que nos tocam enquanto indivíduos dentro de uma esfera colectiva e que ao mesmo tempo se sustenta sobre padrões rítmicos ou sequências harmónicas reconhecíveis, evocando “uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental” (*op.cit.*: 07).

O autor nos leva a pensar nas maneiras em que o olhar sobre o passado social está presente na apresentação dos géneros musicais – onde para ele pode estar a chave para entendermos a génese contemporânea de um determinado género. Esse é o caso das diferentes linhas da música afro-brasileira actualmente, como também parece ser o afro-mandinga, que aqui está em foco. A tradição e o passado são responsáveis pela modernidade e contemporaneidade do afro-mandinga, o que vai de encontro ao que Leuthold (2011) escreveu sobre a eficácia comunicativa das criações artísticas contemporâneas, que cruzam as fronteiras do seu lugar de origem. Segundo ele, a criação artística na modernidade se enraíza em culturas e experiências locais para se comunicar a um público global, o que o afro-mandinga também faria com a sua proposta de comunicar para além de seu público “tradicional”, mas mantendo-se atento às suas “raízes”.

Modernidade e tradição no afro-mandinga se sobrepõem e se retro-alimentam. Sambala, como também outros músicos do afro-mandinga, se vêem no cruzamento entre continuarem um trabalho geracional, se apropriarem de suas sonoridades e também assumirem uma postura criativa, de compositores e autores de sua própria arte, nos remetendo novamente à noção de *wealth-in-people* de Guyer (1995). Contudo, para além de haver quem se transformasse em “individualidade” no campo artístico, muitos griots engajaram-se, nas últimas décadas, em projectos políticos da construção de uma ideia de África e de

africanidade, como no caso do Mali, Senegal ou da República da Guiné (Ebron, 2002; Counsel, 2006) e, como, de uma maneira ou de outra, vem sendo o caso dos griots na Guiné-Bissau.

Hoje em dia, na minha banda, eu tenho só aquilo que é de minha autoria e quando é necessário para tocar mais tradicionais, nós actuamos consoante o local. E há pessoas, nós podemos actuar para eles e gostam mais de músicas tradicionais, mais antigas, de rituais ou de uma coisa... (Braima Galissa, Programa Bem Vindos, RTP África, 24/09/2012).

É a partir destes lugares de fala, que a música de Galissa ou Kimi se tornaram um dos medias de conexão entre a África actual, a diáspora e a relação com a Europa, garantidas por suas habilidades tradicionais de músicos, cantores e animadores com conhecimento profundo da história de sua sociedade, de seu país e das famílias e grupos sociais aliadas a uma capacidade de ler novas tendências e gostos de suas audiências. No papel de ecoadores (e agenciadores) de representações (criadas por uma “elite”¹³¹), afirmam sua autenticidade e seu sentido na experiência de uma África (e, nesse caso, de uma grandeza africana) tanto no continente como na diáspora. Ebron (2004) mostra-nos que, para além dos projectos culturalistas e nacionalistas, também a indústria cultural tem um papel importante na criação do afro.

Como já vimos, a narrativa de sua tradição liga-se à narrativa da grandeza. O afro-mandinga é rico e representa um passado a que as pessoas se devem voltar. Como mostramos em capítulos anteriores, o mapeamento da pertença dessas pessoas e de seu fazer conjuga e sobrepõe camadas de tempos. O que adicionamos aqui a esse argumento é o modo como a adopção do termo afro para se referir a uma cultura mandinga alarga as fronteiras da própria arte dentro e fora da Guiné-Bissau, apelando para a busca da tradição pelo “caminho” do moderno. Isso, como se depreende dos depoimentos aqui trazidos, dá força aos projectos individuais engajados no circuito internacional da chamada *world music*.

Eu gosto de trabalhar com a minha identificação, mas quando não há possibilidade de fazer isso, eu trabalho com a minha própria linguagem. Eu meto instrumentos e outros instrumentos sem ser só no tradicional. Porque se não há *balafon* e se não há *kora* na altura, eu não podia ficar parado por causa disso. Porque o *kora*, o *balafon*, trabalha com a minha linguagem. Então eu transmite essa linguagem através das 6 cordas, que é a guitarra. E é por isso que eu acabei de dizer que um músico, quando toca, toca com a sua inspiração. Toca com a sua linguagem. E isso que sai na música, eu acabei de

¹³¹ Entendo que essa elite seja formada por diferentes actores. Alguns são parte de projectos nacionalistas ligados mesmo à máquina do Estado e outros são parte de um projecto de comunidade não tanto étnica, mas religiosa, uma vez que há uma identificação entre diferentes grupos étnicos que são muçulmanos. Percebo também sua ligação a esses grupos e associações, que junto aos seus objectivos económicos e comunitários, desenham um modo de pertencimento e de experiência do mundo. De acordo com Ebron (2004), os músicos seriam contratados para tocarem os sons desses projectos culturais e políticos.

falar um bocadinho. Portanto, pra eu entrar na música, eu tenho que meter minha língua lá dentro. E essa língua que eu vou transmitir para o público que me está a ouvir. (...) mas o *balafon* e o *kora* é fácil identificar porque quando o público vê o *kora* e o *balafon*, ele diz assim ah! E hoje tem cultura “afro”, “afro-*kora*”, “afro-*balafon*”, afro-sei lá o que, tem essa cultura de africano. (...) Mas única coisa que pode influenciar no ouvido dessas pessoas porque não conhecem a linguagem, a guitarra tira a linguagem porque eles não conhecem. Ficam assim parvos. Porque não conhecem. Querem saber o que está a falar. O que está a transmitir. Então cada tribo trabalha na base da linguagem. É a linguagem que transmite, que transforma uma música e que depois transmite para outros ouvidos. É isso. É por isso que cá na Europa, quando não há *kora* nem *balafon*, isso não me deixa de trabalhar. Eu trago logo 3, 4 violas que é pra música ter cheio e para as pessoas que estão ali a ver o trabalho que estou a fazer, ver que não é brincadeira. É trabalho a sério. Eu não me importo de trabalhar hoje e não ganhar nada, mas eu quero deixar a minha personalidade, a minha profissão com respeito (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

As inovações na tradição: caminhos do afro-mandinga

A adopção do sufixo “afro-“ estaria ligada em parte também à pressão que o mercado cultural exerce sobre a produção de arte. Digo em parte, porque o interesse no mercado da produção de discos e videoclipes não afecta a todos os griots da mesma maneira. O facto é que mesmo que a entrada no mercado não seja um objectivo generalizado, suas regras e valores afectam em alguma medida a prática da *djidiundadi*. E em alguns casos, a entrada no mercado não é desejada para si (como declararam algumas pessoas mais velhas), mas para a geração mais jovem.

Ao entender que,

(...) a mera translação da estrutura de distribuição entre as classes de um bem ou de uma prática (ou seja, o aumento quase idêntico da proporção em cada classe dos detentores desse bem) tem por efeito diminuir a sua raridade e o seu valor distintivo e de ameaçar a distinção dos antigos detentores. Compreende-se que, divididos entre o interesse pelo proselitismo cultural, ou seja, pela *conquista do mercado* através da auto-divulgação que os leva a favorecerem a vulgarização, e a ansiedade da sua distinção cultural, única base objectiva da sua raridade, os intelectuais e os artistas mantenham com tudo o que diz respeito à “democratização da cultura” uma relação extremamente ambivalente, que se manifesta, por exemplo, num discurso duplo sobre as relações entre as instituições de difusão cultural e o público (Bourdieu, 2010: 346).

Se, como nos parece correcto, seguirmos esta perspectiva de Bourdieu, estaremos de certo modo tomando como homólogos, o processo de comodificação e democratização das belas-artistas ocidentais (que enfrentou a pressão e força do mercado, se transformando e popularizando) e de popularização da música mandinga. Estaremos pensando sobre a relação histórica da música mande e da *djaliá* com aquilo que era considerado a elite da sociedade mandinga e com as instâncias de poder do estado e o processo de popularização e

democratização de sua música, sua busca de novas audiências e novos contextos de actuação, informados também pela necessidade de sobreviver às mudanças estruturais e à força do capital económico.

Claro está que há uma panóplia de interesses em jogo para que isso se realize e para que se mantenha a distinção entre aquilo que é feito pelos griots e aquilo que é produzido por outros artistas. Se cedem a uma pressão de mercado, o fazem ainda informados de uma intelectualidade e de um conhecimento que não é comum a todos os outros artistas. É o medo também da vulgarização e do desaparecimento de sua própria tradição que os move nessa empreitada?

Aqui, estou apresentando a distinção do ponto de vista dos próprios griots, produtores de sua própria diferença. Se enveredássemos pelas produções de distinções como a quer Bourdieu, sendo um processo de manutenção das classes sociais e daquilo que as atribui valor, veríamos que os griots não partilham de um lugar equiparado a membros de uma elite, mas, sim, que buscam acompanhá-los, uma vez que são seus clientes, com quem historicamente construíram uma ligação de interdependência. Contemporaneamente e também por força do mercado, os griots também passaram a se dirigir ao povo, mesmo que junto desses tenham uma atitude diferenciada.

Um dos problemas que alguns griots (especialmente os mais velhos) vêem é a competição por público com outros géneros musicais como o *gumbe*, a *kizomba* e o *mbalax*, ou seja, com esses ritmos que estão no registo da *artistandadi*. Esses tipos de música são tidos como não tão complexos tanto do ponto de vista estilístico como de conteúdo e há, claramente, um *gap* geracional. Os novos músicos, acusa um griot, não só não considerariam os antigos e sua contribuição para a música, como invadiriam os espaços tradicionais de apresentação e, por ignorância, corromperiam alguns de seus princípios básicos.

É esse mercado que também impõe mudanças e certas inovações não apenas à música como à performance e à profissionalização do griot. Há que se observar que o poder do mercado sobre o consumo dessa forma de arte nesse espaço transnacional modifica a mesma, já que volta-se para uma classificação singular. Ouvir-se (e vender-se) música mandinga dentro do contexto de *world music*, por exemplo, traz implicações directas sobre a execução dessa mesma música (impõe um começo, meio e fim dentro de um parâmetro comercial de uma média de três minutos para cada música, a ausência de um orador, a tendência a um determinado ritmo, a fixação de uma letra e pouco espaço para improvisação).

Além disso, no “mundo imaginário” que a indústria cultural produz, o afro ocupa seu espaço e torna-se mais uma alteridade (Erlmann, 1996 apud White, 2002). O “afro-

mandinga” nasce como um aceno de uma particularidade, criticando desde dentro o véu homogeneizador e exotizante que têm os rótulos *world music* e música africana e, ao mesmo tempo, sucumbe a esse lugar no mercado como modo de se fazer conhecer para além de um público “tradicional”. Corrobora-se as críticas de Falceto (2002) e Steven Feld (2000 apud White, 2002) quanto ao lançamento de certas populações para um imaginário do primitivismo eterno e do exótico, mascarados pela suposta democracia musical da *world music*, meio de difusão de músicas tradicionais-modernas que vêm de regiões periféricas e cujas riquezas cultural e espiritual seriam contrapostas à pobreza económica e material (Jameson, 2006).

Entretanto, os desafios são vários. White (2002) chama a atenção para a importância dos públicos e do modo como eles definem também a heterogeneidade de que a *world music* é composta. Como esperamos analisar em outra oportunidade, os griots que vivem entre a Guiné-Bissau e Lisboa não compõem um grupo homogêneo e, tampouco, cativam as mesmas plateias. Entretanto, circulam pelos mesmos palcos e espaços de performance (à exceção de casos pontuais).

Além disso, especialmente na Guiné, vemos a necessidade de entrar competitivamente no mercado nacional com a *kizomba* angolana, que estaria invadindo o mercado e “massacrando” os ritmos nacionais, e, em especial, o *gumbe*. O lugar do entretenimento ocupado pela *kizomba* é por vezes criticado por alguns artistas do afro-mandinga, que buscam a mesma popularidade da *kizomba* adoptando o estilo e o ritmo do *mbalax* para chegar ao público.¹³² Se, de um lado, as críticas ao teor das letras como feitas à *kizomba*, por outro a mesma crítica não é feita em relação ao *mbalax*. Este último, com grande sucesso comercial não apenas no Senegal, de onde é originário, mas na África ocidental e no mercado da *world music*, pelo seu apelo à dança (sendo o ritmo que as mulheres gostariam de dançar nas festas), forçaria praticamente todos os outros ritmos a transformarem-se e adoptarem seus padrões, o que é notável principalmente nos concertos grandes.

Em diálogo com esse desejo de pertença, a música em si e as melodias são os elementos que aparentemente colocam o caminho do afro-mandinga “em perigo”. Segundo Morphy (2007), as mudanças na arte são tanto mudanças nas técnicas e nos meios de produção como nos sujeitos e conteúdos. Se, tradicionalmente, se canta a história e a religião, passa-se também a cantar o amor ou problemas sociais, mas sem deixar de considerar a sua

¹³² *Mbalax* foi um ritmo criado nos anos de 1970 e que ficou conhecido como o ritmo popular do Senegal e da Gâmbia, que nasceu no apogeu das empreitadas nacionalistas nesses países. Influenciado pelo movimento da *Négritude* de Aimé Césaire e tentando romper com referências do período colonial, que até então vigoravam no cenário musical, o *mbalax* surgiu da mistura de sons tradicionais da música senegalesa, como o *sabar*, letras em Wolof e um estilo de cantar griot (Counsel, 2007).

origem e a sua responsabilidade. O debate em torno da inclusão de alguns elementos deixa isso claro. Sajo Djollo Kouyaté costuma tocar nas festas da Voz do Operário em Lisboa e é dos griots mais convidados para se apresentar nas festas e cerimónias da “comunidade” guineense também em França, Alemanha, Inglaterra e Suíça. Em entrevista à televisão, foi perguntado sobre as inovações que sua música sofreu, como a inclusão da bateria electrónica e à acerca da supressão de outros músicos, ao que respondeu sobre a necessidade de se investir em novos equipamentos também como uma maneira de suprir outras necessidades criadas, por exemplo, pelos espaços de actuação. A necessidade de se amplificar o *kora* é uma delas, já que trabalhar de modo acústico não seria real com as condições das salas e salões de festas e o número de pessoas que frequentam seus concertos. O uso da bateria electrónica, por exemplo, seria uma outra questão, já que os concertos são muito pouco rentáveis para trabalhar com um grande número de músicos. Além disso, trabalhar com outros ritmos e com o *djembe* foi para ele essencial para cumprir com a demanda do público feminino.

Se, por um lado, essas mudanças servem a um público do afro-mandinga, por outro, há que se recorrer a maior aproximação às sonoridades tradicionais. Em Gabu, conversando com Djaliqeba Sumano, íamos pelos caminhos da *djaliá* nos dias de hoje, o lugar que se estaria buscando na Europa e o impacto de volta à Guiné. Djaliqeba dizia para seu companheiro de grupo e para mim como hoje o que estaria sendo valorizado e que seria consumido por um público europeu era exactamente aquilo considerado tradicional. Contrariamente ao que ocorria há alguns anos atrás, quando o mercado parecia pedir (ou ao menos eles buscavam) por uma maior “mistura” com outras referências, hoje existiria uma tendência em procurar por sonoridades mais “puras” e com menos interferências de instrumentos eléctricos (como a guitarra e a bateria electrónica) e tecnologias consideradas modernas.

Ouvindo os dois primeiros discos de Kimi Djabaté, por exemplo, podemos também ver essa grande diferença. No seu primeiro disco, Kimi apela para uma maior mistura de sonoridades e de aproximação ao que estaria em voga como músicas do mundo. Seu segundo disco, *Karam*, tem uma sonoridade e estéticas completamente opostas, em que prezam-se os instrumentos “tradicionalmente” africanos como o *balafon* e o *kora* e também o conteúdo de suas letras.

O perigo que as inovações e as mudanças representam é também uma questão que os griots enfrentam, quando as assumem em sua música. Folheando minhas anotações de campo, encontrei uma narrativa que nos mostra uma experiência de mudança ocorrida em Tabato, que foi despoletada com o retorno de uma geração jovem à *tabanka*, após os efeitos da guerra do 7 de Junho de 1998.

(...) Voltamos aos efeitos de 7 de Junho. Até aquele momento, algumas pessoas estavam em Bissau, onde dividiam casas e lojas no mercado central. Outros instrumentos eram vendidos para europeus interessados pela música mandinga. Muitos instrumentos foram-se perdendo por conta disso, pois, à medida que aparecem os interessados, os instrumentos são por vezes vendidos directamente, por vezes emprestados, por vezes mesmo dados porque há, do lado do vendedor, a certeza de que poderão manufacturar outros. Porém, na altura da guerra, todos tiveram suas lojas queimadas e abandonaram Bissau, alguns indo para o Senegal, outros para Tabato, os negócios nos mercados não foram retomados e manteve-se apenas a venda itinerante e por contactos pessoais.

A história de Demba, que me fez o historial de cada um dos vendedores no mercado, merece uma atenção especial. Nos seus 28 anos, aproximadamente, embora toque e ensine o *balafon*, Demba se dedica aos outros instrumentos percussivos. Foi ele, junto com Baidi, seu primo, alguns anos mais velho, quem trouxe e deu força ao *djembe* e ao *drums* para Tabato. Demba, cujo pai morreu cedo e que foi criado por Ansumane Djabaté, penúltimo homem grande de Tabato, conta que ouvia de seus grandes que aqueles instrumentos já lá estavam, mas que ninguém mais os tocava. Entre os velhos que os trouxeram do Mali e eles, houve um hiato de uma ou duas gerações que não os tocavam. Para além do *djembe* e dos *drums*, ainda há o *tamam*, o *dundun*, *dundunba*. *Bolombata*, *botê*, *gongomá*. Alguns desses foram resgatados dentro da própria *tabanka* e, outros, encontrados com outros grandes de outros lugares.

Muito jovem, Demba foi para outra *tabanka*, onde aprendeu a tocá-los com um *mouro*. Primeiro, treinou bastante em festas de casamento e nas cerimónias de mulheres até trazê-lo para o seu grupo dos Super Camarimba. Depois, aprendeu a manufaturá-los para os vender em Bissau, onde havia mais movimento, o que findou com a guerra.

A influência de Baidi e de Demba são diferentes. Baidi foi pela vertente do *mbalax*, aprendido em Dakar, Ziguinchor e Kolda, ao passo que Demba diz ter aprendido o “estilo puro do Mali”, que traz mais variações no ritmo e no espaço da melodia para os outros instrumentos.

Sobre a reentrada desses instrumentos no contexto da *tabanka*, há aqueles que admitem ter havido na altura um receio que pudessem estar a criar uma nova coisa e que não deveria ser feita a introdução desses instrumentos, nem de suas músicas.

O que penso ser interessante aqui, é por fazer parte de uma discussão maior sobre as influências que a música e a performance mandinga estão sofrendo e o conflito de interesses daí decorrente.

Por enquanto, esquemática e sinteticamente, consigo colocar a coisa da seguinte forma:

De um lado, está a necessidade de entrar competitivamente no mercado nacional. O cenário é o de uma cena musical invadida pela *kizomba* angolana, que massacra os ritmos nacionais, e, em especial o *gumbé*. É criticada pelo fato de suas letras falarem em *badjudas* bonitas e por não cantar coisas de teor político.

Para competir com esse lugar do entretenimento, há então o outro lado – de diálogo dentro do próprio cenário da música afro-mandinga (e este é um termo que merece atenção e sobre o qual conversei com várias pessoas) – que é a massificação da música mande pelo *mbalax*. Se, de um lado, as críticas ao teor das letras não é de todo algo considerável, por outro percebem que é a música em si e as melodias que correm perigo com a adopção das percussões e dos tambores. O *mbalax* tem tido grande sucesso comercial não apenas no Senegal, mas na África ocidental e no mercado da *world music*. Dizem que o *mbalax* é o que as mulheres gostam de dançar e é o que

anima a festa e, portanto, acabam transformando os ritmos todos, principalmente nos concertos grandes.

Há um terceiro elemento, que ainda não sei como abordar, mas que é recorrente e que são os ritmos e melodias fulas – que trazem não apenas indícios de uma relação musical, mas de uma história e teia social complexas.

Pensei mesmo se não estaríamos diante antes de uma necessidade de transição de uma ideia de tradição para um conceito de mercado, em vez de uma transição para algo tido como moderno. Isso porque a ideia de afro-mandinga vem junto com o discurso da manutenção da tradição, na medida em que o lugar da *djidjundadi* no cenário nacional deva ser restabelecido. Um dos indícios dessa importância, na visão local, seria o fato de estar-se criando no mercado europeu um lugar de reconhecimento da tradição mande. Então ao lado da necessidade de terem seus próprios discos e videoclips há a necessidade de reencontrarem o caminho do mande, perdido ao longo das últimas décadas com o processo de massificação da música guineense (e aqui temos a entrada da *kizomba*, o processo de independência, o governo de Nino Vieira e daí em diante). Além disso, o processo de buscar esse novo lugar no cenário nacional é justificado não apenas pela pertença a uma tradição artística como também o significado dessa pertença, que dá aos griots uma outra capacidade e talento não apenas na execução da música como também no sentimento e “feeling” necessários para a performance.(...)

Encontro-me com Demba, novamente, que ouvia uma cassete na parte de trás da casa. A maior parte das conversas sempre aconteceu ao som de música, que nos permitia conversar não apenas sobre uma estética da música mande como também sobre aspectos técnicos da música: a análise do arranjo dos instrumentos, dos silêncios e espaços de escuta dentro da música, o jeito de cantar e gritar a música, os conteúdos das letras. Demba me convidara naquela tarde para ouvir uma cassete gravada como brincadeira para o companheiro de quarto em Bissau. A primeira música que tocava falava sobre as notícias que chegam pela boca dos outros e que podem mudar o lugar onde se está – uma música e letra tradicionais, mas que na proposta de Demba tiveram os ritmos modificados pela influência do hip hop. Desde a adolescência, transitou entre o reggae e o hip hop, atraído pelas mensagens e pelo ritmo que esses estilos provocavam. Naquela altura, foi censurado por seu pai e pelos outros grandes, que viam esses estilos como coisas de marginais, que não levavam a música com a devida seriedade. Ele, entretanto, apesar de acatar a censura em alguma medida, não largou sua paixão por essas duas vertentes.

São ritmos, na sua opinião, que inovam e fazem ver linhas da própria música afro-mandinga, mas que falam de uma perspectiva mais política sobre a paz, a harmonia, o amor. Suas propostas para os Super Camarimba são: falar de problemas mais actuais e inovar no estilo, criando uma espécie de afro-*hip hop*, que ainda é levado na brincadeira, mas que é cada vez mais tentado pelos outros músicos. Seu irmão mais velho, mais tradicionalista, era o mais reticente, e, depois daquela cassete experimental, achou que valia a pena incorporar algumas das músicas no repertório.

Além disso, para ele, trazer essas inovações é também uma maneira de chegar aos jovens na Guiné-Bissau hoje. Apesar de ver a diferença no estilo, o que vale é a cultura que está ali. E sua afinidade com o hip hop não escapa daquilo que está no seu sangue, que é a tradição e a cultura mandinga, o que se reflecte no modo como suas criações estão sempre entre a autoria e a tradição. A música tradicional é tocada de outra maneira, com o acréscimo de batidas diferentes do *djembé* e algumas mudanças introduzidas na voz. A música que ouvíamos naquele momento, *Mogo Macan*, falava sobre a diferença. “*Pekadur na ka justa*, dizia-me ele, “somos todos de um jeito. Um

mais alto, um mais baixo, um coxo, um cego, um mais escuro, um mais amarelo, um com pintas, outro sem cabelos” (Excerto do diário de Campo, Tabato, 2011).

Quanto às inovações, Morphy (2007) as entende como resposta aos novos contextos e possibilidades. Entre os Yolngu, na Austrália, como entre os Mande, a arte se constitui como um meio particular de ver, entender e agir sobre o mundo e as inovações são parte desse movimento. Ontologicamente, sua música e sua performance são acções sobre o mundo, em que podem ajudar a perpetuar a ordem ou intervir para mudá-la. Se pensarmos as inovações para além do estilo e da adopção de determinados instrumentos e equipamentos, vemos que as muitas inovações a que os griots fazem são muitas vezes afinadas com ou resgatando a essência de seu papel social: de mediadores entre o povo e a política. Entretanto, inovando nessa relação, vêm ao encontro dos interesses e do benefício do povo frente a um governo que não cumpre com suas funções.

No ano de 2012, após um golpe de estado, Mamadu Baio, que já estava em Lisboa por razões pessoais, não retornou à Guiné na data esperada. No tempo em que esteve na capital, realizou uma série de concertos e, naquele ano, diferentemente dos outros, o conteúdo político de suas falas entre as músicas se fez notar e era notório que, mesmo cantando as mesmas músicas, ele estava respondendo também a uma situação que tinha colocado seu país no foco da opinião pública portuguesa.

Na opinião de Sane Djabaté e Baidi Sissoko, as inovações são guiadas pela relação com as raízes. Para eles, a situação económica abalou o modo como muitos griots seguiram o caminho na música, uns se voltando mais para o mercado, outros explorando a *djaliá* diariamente. Entretanto, no caso daqueles que “saem”, o caminho da *djaliá* e o sangue falam mais alto.

Por exemplo, Kimi... ele nasceu e se criou naquilo lá. E quando ele vem a Tabato e ouve música e vê história, e o *balafon* está lá, aquilo corre de novo no sangue, faz entrar o amor de novo... (Sane Djabaté, Bissau, Março de 2010).

Cosmopolitismos

O carácter cosmopolita dos afro-mandingas torna-se evidente, quando seus artistas incorporam novas características e afirmam sua presença ao circularem (ou terem notícias da circulação de seus pares) pelo campo transnacional em que se inserem, percebendo-se como parte do mercado da world music, mesmo que não tenham a ambição de editar nenhum disco ou realizar um videoclip e ao introduzirem em suas práticas artísticas diversos daqueles elementos.

Knight (1989) observa que o avanço da popularidade da música mande no cenário internacional deve-se a um redireccionamento do mercado fonográfico com o lançamento de editoras e selos especializados em *world music* e que abriu espaço para o chamado *afro-pop*. Nesta categoria musical, o som do Mande se tornou emblemático e artistas como Mory Kanté (sua música *Yeke Yeke* teve um sucesso arrebatador e passou a ser tocada por artistas mandingas ao redor do mundo e que tantas vezes ouvimos nos concertos do Chapitô) abriram espaço para que outros griots buscassem reconhecimento internacional.

Penso o cosmopolitismo desses artistas associado à visão da arte como uma maneira de engajar culturalmente o mundo exterior, de comunicar com outras realidades e outras formas de experiência. Tal como analisou Morphy (2007) para os Yolngu, a arte passa a ser um meio de comunicação com a sociedade nacional e uma moeda de valor para a sobrevivência desse grupo, mas que continua como um lugar de transformação e mudança exactamente porque é o que os diferencia e os insere.

Sua música e seus concertos e festas comunicam seus valores tanto interna (ensinando as novas gerações) como externamente à sociedade mandinga, disseminando seu conhecimento e a inscrição de sua cultura no cenário global. Os espaços que possibilitam esse encontro entre mandingas e não-mandingas são fulcrais para percebermos o modo como entendem o cosmopolitismo de sua música, comunicando para além de palavras, com ênfase no corpo e na performance. A celebração da pessoa é essencial para a celebração da história e vice-versa e ter esse conhecimento inscrito no corpo é essencial para que a comunicação se estabeleça para além das fronteiras linguísticas. Nesse sentido, vale lembrar as considerações de Shaw (2002) quanto às práticas de memória não-discursivas que inserem o local dentro de um contexto global, revitalizadas ritual e quotidianamente e que nos parecem aqui articular o conteúdo discursivo com as práticas performativas dos griots, dentro desse cenário cosmopolita.

Não obstante, aprender e demonstrar o conhecimento de saber circular por esses diferentes espaços de actuação ainda dominando o contacto com sua tradição, é algo tomado como uma qualidade do griot. É nessa maestria de qualidades que podem deixar ver, à sua maneira, como as influências são incorporadas e feitas de modo a criar novas formas de acção política e novas paisagens sonoras (White, 2002: 639). À semelhança dos Yolngu, em que nos diálogos internos e externos à sociedade as pinturas, “adquirem propriedades de mapa através dos quais se representa a terra em termos de sua presença ancestral” (Morphy, 2007: 90), entre os griots, sua música também seria uma cartografia de sua mobilidade e de sua experiência de diferentes contextos e linguagens.

A noção de cosmopolitismo vem sendo bastante discutida por autores como Richard Werbner (2008), Pnina Werbner (2008), Charles Piot (1999) e Kwame A. Appiah (1998). O que esses autores nos trazem é a possibilidade de olharmos para o fenómeno do cosmopolitismo a partir de experiências locais (Piot 1999) e não apenas ligadas às experiências de viajantes e pessoas que vivem fora de suas terras de origem. A experiência local é também criada a partir do engajamento desses actores do mundo pós-colonial com ideias e movimentos cosmopolitas (Werbner, P 2008), engendrando diversas ligações que vão desde os laços sociais e familiares dentro da aldeia até ligações a nível nacional e internacional, o que os faria cidadãos do mundo (Appiah, 1998).

Conceito fundado pelos gregos estóicos, cosmopolitismo implica uma empatia do indivíduo com as diferenças e um compromisso tanto com a *polis* quanto com a humanidade (Dorsch, 2005; Ribeiro, 2009), cujo escopo veio se transformando ao longo dos séculos e sendo tomado pelos pensamentos europeus hegemónicos (Pollock *et al.*, 2000). Salvaguardadas as assimetrias de poder e desejos expansionistas que permeavam as buscas coloniais, o cosmopolitismo implica a estreita relação entre o local e o global, mas guarda também um carácter elitista do comportamento e pensamento.

O carácter elitista em que o cosmopolitismo é enquadrado pode ser problematizado a partir de etnografias como a de Piot (1999), que nos mostra tão bem como essa a vida cosmopolita é uma realidade para aqueles que vivem o quotidiano da aldeia de que nunca saíram ou se olharmos para a experiência das vendedoras nigerianas de pequenas mercadorias que vivem hoje em Londres e que mantêm comunicação constante entre Nigéria e Reino Unido (ver Dorsch, 2005).

No que concerne aos griots, como bem observou Dorsch (*op.cit.*), há uma ambiguidade entre considerá-los como uma elite intelectual e em aderir à classificação da sociedade mandinga que os vê hierarquicamente como inferiores aos nobres. Se consideramos elite como uma coletividade que ocupa posições de comando em esferas da vida social e que partilham de uma variedade de interesses nascidos de modos de vida, deveres sociais e experiências comuns e que em nome da promoção de seus interesses, cooperam entre si e coordenam suas acções, podemos considerar os griots como tal. Mas não podemos negar sua posição diferenciada de outras colectividades a que eles oferecem seus serviços e com que entram em uma relação de interdependência, como o fazem com os empresários, mouros e políticos.

O cosmopolitismo que vemos intrínseco à *djaliá* e aos seus artistas estaria no modo como articulam suas referências às suas raízes e o que propagam como seu conhecimento,

parte de um imaginário e um “aracabouço de saber” fundado no seu *ethos* de aventureiros, exploradores e viajantes. Em sua arte e suas performances quotidianas, os griots parecem colocar em prática aquilo que Appiah (1998) chama de cosmopolitismo patriótico, no sentido que articulam a celebração da diversidade, de suas raízes, de sua própria individualidade (e do valor que esta tem para o colectivo) e seu patriotismo, celebrando as instituições do Estado em que vivem (seja ele a Guiné-Bissau ou Portugal). A visão liberal de Appiah, entretanto, foi criticada por R. Werbner (2008) e penso que também sua crítica se faz importante aqui, na medida em que o cosmopolitismo patriótico parece descrever a construção da relação de novos sujeitos políticos nos contextos pós-coloniais, mas não leva em consideração suas tensões (e que vemos reflectidas nos conteúdos críticos da ordem social presentes em novos repertórios).

Assim, o enraizamento presente no fenómeno cosmopolita proposto por estes autores carrega as tensões e os jogos de poder dessa experiência e cria não sujeitos desenraizados, mas, antes, conexões viscerais com o que se considera casa, tradição e local, o que nos leva a ter em consideração um fenómeno cunhado por R. Werbner (2008) como cosmopolitismo étnico¹³³. Os griots parecem exercer seu cosmopolitismo no estabelecimento de seus vínculos ao longo da linha transnacional que percorrem e no leva e traz que fazem entre Lisboa, Bissau e suas *tabankas*. São esses artistas que colocam em prática aquilo que preza-se enquanto um código civil de suas culturas e com isso fazem a manutenção da ordem social que dominam, mesmo que essa venha hoje reconfigurada e suas posições ocupadas por outros actores sociais. E, mais, fazem reflectir em sua arte tanto o apaziguamento quanto os seus questionamentos dessa mesma ordem a que se mantêm (ou não) atrelados, buscando relacionar aquilo que é feito em nível internacional com o que trazem como seus.

Dorsch (2005) argumenta que contemporaneamente os griots exercem um papel de diásporistas e de cosmopolitas junto a comunidades migrantes na Europa e nos Estados Unidos da América. Partindo da concepção de Gilroy (2001) de que a música é um meio de agência e criação da identidade do Atlântico Negro, Dorsch assume que os músicos, poetas e outros intelectuais são actores importantes na manutenção dos laços de diferentes grupos na diáspora africana.

¹³³ As discussões acerca do cosmopolitismo levam directamente às discussões liberais sobre as sociedades multiculturais e o pluralismo jurídico, em que as diferenças são ideologicamente pensadas como transcendentais da vida em sociedade. Dado que não estamos aqui discutindo o pluralismo da sociedade guineense, não me aventurarei a explorar o tema por esta vertente, de que Charles Taylor, Will Kymlicka e o próprio Richard Werbner são referências obrigatórias.

As ligações que os griots mantêm acesas entre uma história antiga africana e uma realidade transnacional que os mantém em trânsito entre a Europa e o Mande aponta para outras possibilidades cosmopolitas que não aquelas pensadas a partir do centro hegemónico europeu e que está sintonizado com o momento pós-colonial (ver também Pollock *et al.*, 2000). Para autores como Dorsch (2005), Pollock (2000) e Mignolo (2000 apud Dorsch, 2005), o cosmopolitismo é um contra-conceito da globalização, em que estão incluídos todos os projectos de solidariedade global e cuja dinâmica do encontro com o outro foi dada durante o domínio colonial, uma vez que esta experiência implicava o encontro (forçado) com culturas estrangeiras.

A ênfase dos nacionalismos anti-coloniais nas fronteiras e territórios é por sua vez uma das respostas ao deslocamento experienciado dentro de suas próprias terras durante o período colonial, seja por opressão, seja por uma excitação em torno da introdução de conhecimentos europeus que os afastariam de sua tradição (Pollock *et al.*, 2000). Esses mesmos deslocamentos geram também cosmopolitismos que questionam a noção de humanidade a que está atrelado, uma vez que é apropriado por sujeitos exteriores ou marginais aos universalismos criados pela experiência europeia, branca, cristã, masculina.

O cosmopolitismo assim, sublinha o envolvimento activo das pessoas no entendimento e na construção de suas próprias vidas dentro de um contexto cultural complexo e não é apenas um produto dessa complexidade. Como entendem Dorsch (2005) e Charry (2004), os griots são exemplos da capacidade de agência daqueles vistos como excluídos dos processos cosmopolitas e globais, dada sua receptividade à influências estrangeiras e a incorporação de estilos e instrumentos ocidentais ao seu repertório. Prova disso são as músicas de homenagem antigas (como as cantadas com o épico de Sunjata ou Mama Djanké Wali) apresentadas com ritmos e instrumentos contemporâneos, como o *jazz*, ao lado de instrumentos tradicionais como o *kora* ou o *balafon* e como por meio de suas músicas e suas releituras das mesmas continuaram a legitimar elites políticas e religiosas, inclusive reinventando suas genealogias. Além disso, apesar de não haver uma “tradição” muçulmana de traçar genealogias, é precisamente por meio da genealogia que os griots homenageiam e louvam as elites muçulmanas e também integram influências islâmicas aos seus repertórios de épicos e genealogias. Lembra Dorsch (2005), que de uma maneira similar a essa apropriação do Islão, alguns griots também tentaram naturalizar o poder colonial por meio das suas músicas de homenagem ao mesmo tempo que não deixaram para trás a glória e grandeza do passado pré-colonial, o que foi importante na legitimação das famílias que assumiram o poder nos regimes pós-coloniais (numa espécie de reestabelecimento da ordem pré-colonial).

Os concertos da Voz do Operário em Lisboa, como os concertos na sala Lenox, em Bissau, mostram outras possíveis dinâmicas cosmopolitas, uma vez que, são os amigos e familiares compatriotas dos músicos no palco que fazem o evento acontecer, alçando aos músicos uma aura de estrelas da música internacional (e estes evocando também ritmos, músicas e ritos dos concertos de música pop televisionados por canais satélites) e ao mesmo tempo cumprindo formalidades da performance tradicional (como entregando dinheiro e presentes aos artistas ou subindo ao palco e dançando junto aos instrumentos) (ver também Dorsch, 2005). Por sua vez, os músicos não apenas respondem por meio dos códigos ocidentais, mas também corroboram suas funções tradicionais de conselheiros e mediadores, trazendo mensagens que evocam tanto a memória como o desejo de que se faça valorizar o olhar sobre África.

*

No próximo e último capítulo, proponho a análise de dois momentos etnográficos preciosos: a participação de griots no Festival Lisboa Mistura em 2010; e o Festival de Cultura Tradicional do Balafon, realizado em Tabato, no mesmo ano. Pretendo que esses dois momentos tragam à luz a tensão entre tradição e modernidade que foi apresentada nesse capítulo e a orquestração desses diferentes valores em suas performances.

Para tanto, apresentarei eventos a partir de momentos, acções e gestos que considero centrais para entendermos a tensão entre inovação e tradição ou, em outras palavras, o que está em jogo quando estão em cena. O que consideram que se mantêm ao longo dos séculos de existência da *djaliá*, o que mantêm do aprendizado que tiveram junto de seus mestres e o que devem traduzir e inovar para a experiência contemporânea da *djaliá*. Foco em especial na louvação como um dos princípios primordiais no entendimento da performance e da permanência da *djaliá* ao longo do seu tempo, pois através dela celebra tanto aqueles que a mantêm viva (seus patrões, seu público) como aqueles que permanecem ao longo da história (o griot e sua família).

Capítulo V

Tabato-Lisboa: um conto de dois festivais



Balafon. Sonaco, Guiné-Bissau, fevereiro de 2010.

Neste capítulo, pretendo oferecer um panorama das dinâmicas e dos elementos que configuram o afro-mandinga e a *djaliá* contemporâneas, analisando por meio da sua performance os recursos, convenções e estéticas por ela engajados, ajudando a tornar clara a sua articulação com as relações estruturais e afectivas já apresentadas em capítulos anteriores, como a família e a circulação transnacional das pessoas e da sua arte.

O que veremos através das performances é o modo como o conhecimento sobre a *djaliá* é trazido por meio de acções em cena, que funcionam dentro de uma lógica cosmopolita. No palco e nas festas e cerimónias para a comunidade, tanto na diáspora como na Guiné-Bissau, elementos da *djaliá* são mantidos e reafirmados através de elementos-chave como a louvação, a atitude corporal e a presença de alguns instrumentos, em que todos dão força à actuação.

Na parte final do capítulo, voltaremos à tensão entre tradição e inovação a partir da relação entre o indivíduo criador e a colectividade da qual se sente parte, para compreender os diferentes esforços que enunciam o afro-mandinga, não apenas enquanto uma prática artística, mas também enquanto um lugar de pertença identitária.

Lisboa

Lisboa. 05 de Dezembro de 2010. Teatro São Luís, Festival Lisboa Mistura.¹³⁴ Antes do concerto de Kimi Djabaté se iniciar na sala principal, o público reuniu-se no Jardim de Inverno para apreciar os vários convidados daquela tarde. Na programação do teatro víamos anunciada a “actuação de diversos grupos (alguns amadores, outros não) com origens tão diversas como a China, Índia, África, Portugal, América do Sul ou a Ucrânia”. Entre esses grupos estava o “Grupo Tabato”, formado por Buba Djabaté, Mamadu Baio e Demba Galissa.¹³⁵

Naquela “festa intercultural”, a apresentação foi feita por dois actores que encenavam piadas curtas sobre as atracções da noite. O primeiro grupo a apresentar-se foi o “da China”, como dizia o produtor, enquanto organizava as entradas dos artistas na antessala. O produtor dirigiu-se a Buba, líder do grupo, para perguntar como gostariam de ser chamados, já que na folha de sala só constava Guiné-Bissau. “Grupo Tabato” pareceu bem também aos outros dois integrantes. Com o fim da “China”, os dois apresentadores subiram novamente ao palco, carregando malas de rodas, dizendo estarem cheios de calor e vendo diante de si um grande leão.

Foi então que os três do grupo Tabato entraram em cena, vestindo roupas casuais, *jeans* e t-shirts. Enquanto arrumavam o palco para o seu concerto, Buba interagiu com os actores, representando ali o encontro de dois turistas com um “local” que dava informações em mandinga.

Os apresentadores saíram e Mamadu apresentou o grupo Tabato, dizendo a todos que a sua música afro-mandinga é muito antiga, e que também é tocada por pessoas importantes como Salif Keita. Começaram então a primeira música com Mamadu ainda no violão, Buba no *balafon* e Demba no *kora*, intercalando as vozes a cada música. A segunda música,

¹³⁴ <http://www.teatrosaoluiz.pt/gca/?id=55>

¹³⁵ Os três primos haviam se juntado umas semanas antes para fazer concertos na cidade, aproveitando a oportunidade de estarem ali os três. Mamadu havia chegado da Guiné-Bissau já há uns meses para cuidar dos detalhes finais do novo disco do seu grupo e também por razões pessoais, e Demba Galissa vinha de passagem da China para Bissau, onde havia ido participar na feira mundial como músico de Sambala Canuté.

dedicada aos Djabatés de Tabato, teve Mamadu na cabaça. Finalmente, Mamadu tomou o *djembe* com que ficou até o fim do concerto, poucas músicas depois. Quando a plateia animada se pôs a dançar, o concerto já estava no fim e entraram as dançarinas “da Índia”.

Descemos para o átrio. A sala principal está quase completa, cheia de pessoas prontas para assistir ao concerto do “artista revelação” da Guiné-Bissau, Kimi Djabaté,¹³⁶ que dividia a programação da sala principal do Festival Lisboa Mistura com outros artistas como Clara Andermatt, Terrakota, Dead Combo. O festival pretendia ser um espaço de encontro entre “pessoas e entre artes e entre artistas de várias proveniências geoculturais”. A plateia era formada por casais com filhos pequenos, senhores e senhoras mais velhos, jovens adultos de diferentes perfis. O concerto de Kimi era apresentado como uma “homenagem ao povo, à alma e ao espírito de África”.

O palco estava cheio. Ao fundo, a bateria, a cabaça, as congas e os *djembes* tinham o seu espaço delimitado pelo pequeno palco onde mais tarde ficaria a corista no seu vestido vermelho e amarelo, os cabelos amarrados com um grande lenço verde, grandes argolas nas orelhas, com os braços cheios de pulseiras e o pescoço enfeitado com grandes colares. Na linha do meio, o amplificador da guitarra, o *kora* e o *balafon*, que repousavam sob um pedestal coberto por um pano em tons de roxo. A seguir, o baixo e a guitarra abriam o meio do palco para os dois microfones vestidos em tecido *wax*.¹³⁷ A guitarra acústica do cantor repousava logo ao lado. A banda entra toda ao mesmo tempo e começam a dar os acordes da primeira música: *Djaliá*.¹³⁸

A meio da introdução, Kimi entra pela lateral funda do palco. Usa uma blusa em tom laranja claro e umas calças *saruel* em laranja vibrante. A sua roupa combina com os vários colares que traz ao pescoço. Os pés estão descalços. Entra vagarosamente, como que fazendo um gesto de um grande velho que entra pelas brumas para revelar ao povo um grande segredo. Traz a mão colada à boca até a beira lateral do palco, quando faz um gesto de agradecimento ao público, dobrando o corpo com as mãos em posição de oração. Caminha até ao outro lado, sempre com a mesma forma de andar e repete o mesmo gesto. Em seguida, vai até o microfone central e entoa os primeiros versos da canção:

Yo Alala que, yo jonma que/Kube kara bailé/Ala barro jonte baila/

¹³⁶ Para a carreira de Kimi Djabaté, ver www.myspace.com/kimidjabate

¹³⁷ *Wax* é o nome dado aos tecidos confeccionados a partir do processo de *batik*, estampados e bastante coloridos, usados em muitos países de África.

¹³⁸ Gravada no seu segundo álbum *Karam*, lançado pela Cumbancha Records em 2009, *Ddjaliá* foi traduzida como *The griot's art*. No disco, ela foi executada por Kimi Djabaté no *balafon* e na voz principal. O coro foi feito por Bineta Sock, Kimi Djabaté e Buba Djabaté.

Kube kara baile/Ala barro jonte obaila/Yo Alala que, yo jonma que/
 Kube kara baile/Ala barro jonte obaila/Hote banha djalia de banna de/Mote banna/
 Hote banna/Tabato kaluco djalia te/Banna Hote banna, hote Banna/Hote banna djalia
 te Banna de

Depois dos primeiros versos, Kimi dirige-se ao *balafon*, e nele continua cantando que “apenas Deus tem o poder e o que Deus decidir não pode ser contrariado. Isso não pode terminar. A *djaliá* não pode terminar. O povo de Tabato diz que a *djaliá* não pode terminar”.¹³⁹

Desde 1994, Kimi Djabaté vive em Lisboa e viaja por diferentes países da Europa, principalmente, para divulgar os seus discos, realizar concertos individuais e participar em festivais. Vai à sua terra natal para algumas temporadas e lá, além dos concertos, é convidado a dar entrevistas para falar sobre os seus discos, a sua vida em Lisboa, e os seus desejos para o futuro do país. Afirma quase sempre não apenas a sua condição de griot, mas também de músico e artista da Guiné-Bissau que hoje vive hoje na Europa.

Naquele Festival Lisboa Mistura, como noutras ocasiões, Kimi optou por abrir o seu concerto com *Djaliá*, uma composição própria ou uma leitura de *Allah la ke*, parte do repertório tradicional mandinga, cuja letra original não estava ligada à *djaliá*, mas antes a uma disputa entre dois guerreiros.

Djaliá foi gravada no álbum *Karam* (“educação” em mandinga), lançado pela Cumbancha,¹⁴⁰ um selo *indie* norte-americano ligado à editora Putumayo World Music, dedicado a novos talentos da *world music*. O disco foi um sucesso de público e de vendas, estando cotado em segundo lugar do ranking de sucessos da *world music* feito pela BBC. Nesse disco, Kimi canta boa parte das músicas em mandinga e eventualmente em crioulo. Nele misturou músicas e ritmos do repertório tradicional mande, referências do *afro-beat*, da salsa, do *blues*, da *morna*. Cantou sobre a luta pelo respeito dos direitos das mulheres em África, o

¹³⁹ Nascidos e criados numa família griot, cuja casa está há quase uma centena de anos em Tabato, na Guiné-Bissau, Kimi e Buba tiveram as suas próprias trajetórias até se reencontrarem em Lisboa. Kimi foi muito cedo enviado para Sonaco, uma aldeia próxima, onde aprendeu os princípios do *kora* e, pouco depois, começou a viajar com os seus pais e irmãos para tocar em casamentos e festas locais, contribuindo assim para o rendimento da família. Buba foi estudar no Senegal, migrou para Cabo Verde, onde fazia performances em hotéis de luxo, e depois foi para o Brasil também para tocar com outros músicos brasileiros interessados na música africana. Demba Galissa vive actualmente em Bissau, mas a sua família é de Gabu, na fronteira leste do país. É um jovem talento do *kora*, e toca com diferentes músicos, entre eles Sambala Canuté. Mamadu, cuja história com os Super Camarimba já foi contada num capítulo anterior, é filho de uma mãe griot e de um pai estudioso do Corão. Vive entre Tabato, Bissau e Lisboa.

¹⁴⁰ <http://www.cumbancha.com/welcome.php> ; <http://www.myspace.com/kimidjabate> em Novembro de 2010, o sítio fazia referência ao afro-mandinga e foi recentemente modificado para *afro-beat*, *jazz* e *blues*.

apaziguamento das guerras, a amizade. Para tal fez referência a personagens da sua própria história e à sua terra natal, Tabato.

Tabato

Tabato é uma pequena aldeia formada por uma *moransa* de descendentes do régulo fula responsável pela vinda da família de Bundunka Djabaté para aquela zona do país. Estas casas foram construídas na primeira metade da aldeia, ao passo que os descendentes do griot mandinga ocupam a segunda metade das terras.¹⁴¹

Estava-se nos fins do século XIX, quando Bundunka Djabaté chegou a Tabato com as suas esposas e os seus dois filhos, partindo de Kankan na Guiné-Conakry, a chamado de um régulo fula cuja família, pouco a pouco, se foi espalhando por outras *tabankas* que pudessem nomear em língua fula, ao contrário do que se passou em Tabato, uma das poucas localidades com nome mandinga que restaram depois da Guerra de Kansala, quando o Império do Futa-Djalón se instalou onde antes estava o Reino do Gabu, última fronteira do Império do Mande (Panneton, 1987).

Tabato é uma referência também para griots de outras famílias na Guiné-Bissau, que foram até lá para estudar com Ba Djabaté, e outros “grandes”, a arte do *balafon* e da *djaliá*. Até ao fim dos anos 1970, os griots que ali estavam viviam quase exclusivamente da sua arte, o que ao longo do tempo se tornou insustentável pela própria conjuntura do país, obrigando muitas famílias a voltarem-se para a agricultura de exportação (e não apenas de subsistência, como acontecia até então), e entrando também nos grandes circuitos do êxodo rural e da migração internacional.

Em Março de 2010, aconteceu o Festival de Cultura Tradicional do *Balafon*. Era sábado de manhã e todos pareciam ter despertado cedo. Do fundo das casas e da cozinha, ao lado da casa das mulheres, vinha o som do preparo do *futi*¹⁴² do pequeno-almoço e das conversas que se faziam com alguns homens que já por ali passeavam, bem como dos hóspedes que lavavam o corpo, comiam frutas, e faziam a ronda das visitas matinais.

Eram 7.30 da manhã, Sane, uma griotte da *tabanka* que vive em Bissau, e Coriê, seu primo que vive em Tabato, já lavavam os corpos, comiam papaia e conversavam nos fundos

¹⁴¹ Assim como Bafatá, Gabu e Sonaco, Tabato faz parte da zona leste da Guiné-Bissau, maioritariamente habitada por mandingas e fulas. Ali abundam mesquitas e mouros, visitados por grande parte da população islâmica do país. Foi também onde, durante muitos anos, se estabeleceu o Reino do Gabu, parte do Império do Mande, que conquistou a zona ocidental de África desde o interior próximo do Saara até a costa durante mais de três séculos.

¹⁴² *Futi* (kriol) é um acompanhamento do arroz comido ao pequeno-almoço, preparado com bentaninhas secas e defumadas, cozidas e piladas em óleo de palma, cebola e quiabo cozido.

da casa de Djali e Nene Galde, viúvas do irmão de Sane, enquanto esperavam o *futi*. As crianças choravam e brincavam e preenchiam todo o espaço de dentro da casa apenas com o barulho.

Baidi chega para tomarmos o leite que haviam comprado para nós e para a outra hóspede portuguesa que me acompanhava no Festival. Do centro da *tabanka* vinha o som do *nhanheiro* (nome para o tocador e para uma espécie de violino fula). Ele, que mora em uma *tabanka* próxima, é o primeiro convidado a chegar e já está à frente da casa de Mutaro para lhe serem dadas as devidas boas vindas. As crianças acorreram todas e colocaram-se à volta do músico.

Logo em seguida, a mesma casa é invadida por um grupo de homens de batas brancas, munidos de *kontins* e rádios portáteis. Os seus óculos escuros fazem lembrar grandes estrelas da cidade, marcando claramente uma diferença entre eles e outros que também chegavam naquele momento. Chegados à casa do homem grande são recebidos por ele e sua esposa, e são orientados para a árvore em frente da casa, onde se sentam em cadeiras enquanto esperam a ordem para que o festival tenha início. Esse início seria dado com a chegada das comitivas do governo e de “brancos” vindos de Bissau, e que seriam recebidos pelos grupos todos em uníssono. Não porque tenha havido algum tipo de combinação, mas porque todos pareciam saber como deveria acontecer.

Do alpendre, fui chamada para cumprimentar os músicos e depois de estar à conversa com eles por um bocado, regressei novamente à casa onde estava uma mulher que vira, momentos antes, a dançar à beira do fogão instalado ao lado do museu. Sane apresenta-me e ela prontamente pede-me uma esmola. Sane diz-me que ela anda de *tabanka* em *tabanka* dançando em troca de moedas para dar de comer aos filhos, já que estes só nasceram depois de ela ter feito uma dívida com o *iran* pela sua fertilidade, e que a deveria pagar daquela maneira. A mulher segue o seu caminho e chegam novos convidados. Os *koras* de Bafatá, o grupo de *lutu*,¹⁴³ os tambores de fula,¹⁴⁴ os Futa-fula com as suas flautas.

A aglomeração ao lado da casa de Mutaro é interrompida pelo anúncio da chegada da comitiva. De um momento para o outro, todos vão à pressa, empunhando os instrumentos, para a entrada principal da *tabanka* onde há polícias e outras pessoas responsáveis por mais

¹⁴³ Em kriol, um tipo de luta desportiva, em que dois homens se enfrentam corpo a corpo com o objectivo de derrubar o outro ao chão. A luta em si é precedida pela chegada dos participantes, que realizam uma dança com pequenos saíotes e tronco nu. Os grupos de *lutu* são bastante conhecidos no Senegal, onde é considerada um desporto nacional.

¹⁴⁴ Os tambores de fula são diferentes dos djembés e outros tambores tocados por mandingas. Trata-se de um conjunto de três tambores de tamanhos diferentes, mas de corpo alongado e cuja afinação é feita por pedaços de madeira presentes no corpo do instrumento.

um cordão de isolamento humano. Ao lado da bomba de água, uma faixa pendurada no dia anterior dizia: 26 e 27 de Março – Tabato comemora o Dia Nacional do *Balafon*. As faixas espalhadas pela *tabanka* foram pagas pela Câmara Municipal de Bafatá, e confeccionadas pelos jovens, dentro do museu, na tarde de sexta-feira, o que deu azo a críticas internas pelos erros de português e pelo conteúdo “mal pensado”. As faixas e placas faziam alusão ao evento, ao Dia Nacional do Balafon e a lugares marcantes para a história da *tabanka*.

Com a chegada da equipa de televisão e, logo depois, dos membros do governo e de outras pessoas importantes de Bissau e Bafatá, houve uma comoção geral e, uns de um lado, outros do outro, tocavam em simultâneo as suas músicas de abertura. Do lado direito, estavam o Balafon de Tabato, os *Koras* de Bafatá e os Tambores de fula. Do lado esquerdo, estavam o grupo de Kontim, os Nhanheiros, os Futa-fulas com as flautas e a senhora que dança. No meio dos instrumentos tradicionais e habituais (*balafons*, *koras*, *dunduns*, *kontins*, *nhanheiros*, flautas, tambores) havia também megafones e aparelhos de rádio que emitiam *playbacks* e faziam a ampliação do som. As crianças corriam para cima e para baixo, tentando acompanhar o máximo que podiam. O som das músicas estava alto, os *balafons* ficavam pendurados ao pescoço até ao momento em que podiam ser pousados no chão. É como se ali, não houvesse tempo a perder, não havia tempo para afinar, para encontrar a sintonia. Tudo seria feito no calor do momento. Os músicos, as dançarinas e as cantoras alinharam-se, bem como os grupos uns com os outros. Algumas mulheres saltavam à frente dos *balafons* e do *dundun* de Coriê que, tal como na noite anterior, demarcava o espaço com os seus movimentos. O movimento de subida e descida levava o *dundu-bá* até muito próximo do rosto dos transeuntes e dos polícias. A emoção que imprimem no local com *Lambam* (considerada a “primeira” música da *djaliá*) consegue arrancar lágrimas dos olhos. Alguns têm uma postura de orgulho enquanto outros estão mais compenetrados e sérios.

Durante todo aquele tempo, apenas *Lambam* foi tocado pelo Balafon de Tabato, ao lado de quem me mantive durante o tempo todo. Soares Sambu, Conselheiro para os Assuntos Políticos e Diplomáticos do Presidente da República, vindo de Bissau, é o último a chegar. Desce do carro a meio do caminho e atravessa o espaço a pé.

Após a passagem de Sambu Soares, todos o seguem encaminhando-se até à frente da casa de Mutaro, onde foram dadas as primeiras palavras de boas-vindas e de agradecimento pelo evento. Jornalistas de diferentes rádios de Bafatá também estavam presentes e disputavam espaço com os vindos de Bissau.

Feitas as devidas apresentações e proferidas as palavras de encorajamento por Soares Sambu, todos foram convidados a ir em multidão até a zona da mangueira, onde já estava o carro de som e alguns técnicos.

Prontamente todos se mantiveram juntos e, quando lá chegaram, começaram logo a tocar e a espalharem-se em pequenas ilhas. Aos poucos, foram sendo interrompidos pela organização do evento e pelos jornalistas da RTP e da TGB. Os jornalistas anotavam os nomes de todos os participantes com o intuito de organizar uma ordem de apresentação. É tudo para a televisão, diziam eles, ao que as pessoas prontamente respondiam. Cada um terá 5 minutos, continuavam a explicar, e é a oportunidade de mostrarem o vosso trabalho para Soares Sambu e para a televisão.

Os grupos foram-se colocando em fila, mas sem perder o desenho de um círculo. Então, no “portão” de entrada, entre uma árvore e o carro de som, já estava o grupo de *lutu* com o tambor de fula, que começaria as apresentações, seguido dos Fula do *Kontim*, dos Futa-fula, dos *Nhanheiros*, do grupo formado por todas mães de gémeos presentes e liderado pela mulher que antes pedia esmolos, do grupo de *kora* de Bafatá, dos Super Camarimba e do Balafon de Tabato.

Durante os preparativos para a apresentação para a televisão e para a comitiva, chegaram alguns membros da família Canuté. Baba, o mais velho deles, misturou-se com os políticos e outros que estavam sentados nas cadeiras, e teve o seu nome anunciado pelo locutor do festival. “Está aqui o grande Baba Canuté, cantor do Super Mama Djombo”.

Os outros dois músicos do grupo também passeiam por ali, circulando entre os griots de Tabato. Naquele momento, todos os músicos presentes foram referenciados como griots, e a festa como uma “festa de *djidius*”, nas palavras do locutor, não importando se eram Mandinga ou Fula.

Tanto Djalibaca Canuté quanto Djaliqeba Sumano, ou mesmo a falecida Fatu Canuté, tinham casado ou herdado a esposa dos seus irmãos falecidos em Tabato. As suas filhas visitavam a *tabanka* em ocasiões de festa, como no fim de semana anterior, por ocasião da festa de Fanado. E todos eles haviam ali passado, mais ou menos, tempo na altura em que aprendiam o *balafon* ou a guitarra.

Aos poucos, os Canuté desaparecem no meio da multidão de espectadores, que naquele momento faziam um grande círculo em torno do carro de som e das cadeiras onde estavam sentados os “importantes” do dia. Naquele momento, o público já começava a encher o local, assim como as vendedoras de água, sumo e *servete* (uma espécie de gelado de frutas batido com leite condensado), alguns aguardavam ordens, apoiados nos seus instrumentos, à

conversa com outros. Outros, ainda, circulavam por todos os lados, tentando entender e negociar o acontecimento, causando um certo burburinho.

“Ele quer é organização de branco” era um comentário, que ouvia cada vez que perguntava sobre o que se estava a passar. O silêncio que se foi instaurando foi interrompido por um grupo de tambor, recém-chegado ao descampado, mas que foi quase instantaneamente mandado calar.

Num rompante, o locutor anunciou o começo das actividades e os grupos foram-se apresentando em sequência, obedecendo aos cinco minutos estipulados pela equipa de televisão. Como tinham pouco tempo, todos os grupos entram com toda a energia que podiam despender naquele espaço de tempo, e o público respondeu com mais ou menos entusiasmo às actuações. Notas de 1000 e 2000 franco-CFA saíam das mãos de alguns e eram entregues aos artistas.

Os penúltimos a se apresentarem naquela tarde foram os Super Camarimba. A formação daquele dia logo se posicionou com os *balafons*, os *djembés* e o *drums*. Ao lado dos instrumentos, colocou-se o cantor, as duas cantoras e muitas outras jovens griottes para dançar e fazer coro. Eles posicionaram-se do lado oposto à comitiva, ao fundo do círculo. Estavam de costas para as duas árvores que estabeleciam um dos limites do círculo que se formara no início.

O cantor principal, Fili, trazia uma das suas roupas mais finas, e mantinha um sorriso estampado no rosto, que não abandonou em nenhum momento. No início da primeira música, Jojo deixou o lugar das coristas e irrompeu para o centro, onde dançou firmemente, espalhando com os gestos da sua mão toda a energia que tinha dentro do corpo. Os cabelos ficaram logo desgrenhados, e o seu vestido laranja acompanhava os movimentos das pernas. Poucos momentos depois, Bala Galissa (um rapaz de Gabu que chegara naquela semana, e cuja mãe era de Tabato) atravessava o espaço como um foguete. Ele estava vestido com uma camisola e uma calça típicas da moda hip-hop da África Ocidental, e avançava para o espaço com mortais, virava-se de pernas para o ar, cantava ao mesmo tempo que dançava com movimentos quebrados. A sua participação, como comentaram os seus primos de Tabato, propõe sempre alguns versos em ritmo de *rap* e improvisação da letra sobre a melodia proposta, após autorização do guitarrista ou do balafonista. Nos momentos mais quentes da música, Bala Galissa sobe sempre para o palco, seja a parte mais alta do alpendre em que ensaiam, seja o meio do círculo de dança, e faz uma mistura de passos de dança tradicional com passos de *break dance*.

Naquele momento, ele estava nitidamente em êxtase, levando a audiência consigo. As pessoas seguiam-no, claramente, com o sorriso e o olhar. O *djembé* de Baidi começou a tocar mais forte, estimulando o seu pupilo (Bala é aluno de *djembé* de Baidi), e Baidi avançou para a frente da banda, como se fosse um animal pronto para apanhar sua presa. Jojo não deixa Bala sozinho em cena e o acompanha-o na mesma onda, mas sem abandonar a sua própria movimentação inicial. Os corpos estão vivos e pulsantes. Os tambores fazem-nos voar pelo espaço, arrebitando os ânimos de todos. Bala sai de cena e entra uma outra rapariga para dançar com Jojo. Os 5 minutos já foram excedidos, mas não houve lugar a repreensões, ao contrário de todas as outras apresentações. Os balafonistas, como também acontece depois com o Balafon de Tabato, trocam entre si para dar vez uns aos outros.

Terminada a apresentação foi a vez do Balafon de Tabato. A troca foi feita rapidamente. Os dois *balafons* permaneceram no espaço, já que alguns dos músicos eram os mesmos nos dois grupos, e mais dois *balafons* entraram em cena. Saíram os *djembés* e o *drums*, e entraram os dois *dundun-bás* centenários.

Os balafonistas estavam em posição e a cantora Mayra apanhou o microfone. Os *dundun-bás* percorreram todo o espaço do círculo, e é nesse momento que houve uma maior movimentação entre a comitiva e os músicos. Eles levantaram-se para entregar o dinheiro nas mãos de Mayra, notas grandes. Levantou-se Soares Sambu, um outro dirigente, o administrador de Bafatá e Baba Canuté. Desta vez, o coro das mulheres era enorme, a maior parte com suas *karinyas* em punho. Nenhuma mulher tinha microfone, ao contrário do que acontece em situações mais de concerto, em que duas ou mais coristas têm o microfone nas mãos enquanto, ao seu lado, outras mulheres cantam e dançam. Ali estavam tanto mulheres que moravam em Tabato, como mulheres que viviam em Bafatá e Bissau, mas cujas famílias eram dali. À sua volta as crianças dançavam, obedecendo sempre à ordem de não entrar no “palco”.

Estava-se a meio da primeira música quando Tulai, uma griotte mais experiente, avançou com uma força vigorosa abrindo espaço para uma vaga de dançarinas que entram no momento seguinte. Mayra aproveitou o momento de silêncio da voz para se juntar às dançarinas. Os panos da cabeça voaram. Outros panos vindos da audiência foram atirados sobre elas. Todos estão na mesma sintonia. Desta vez, o tempo foi ultrapassado sem que ninguém tivesse coragem de parar os “donos” da festa.

O fim da apresentação é feito por Suleyman, um griot de Tabato que vive em Bissau e que é há muitos anos balafonista do Ballet Nacional *Nossa Pátria Amada*. Chegou o momento das crianças se apresentarem, e enquanto estas estavam no balafon, o griot falou

sobre a história da *tabanka* e sobre a festa, ressaltando a importância de Soares Sambu para sua realização. “É um grande momento para Tabato”, dizia o locutor.

Nesse momento, Soares Sambu pegou no microfone para fazer um pequeno discurso, e o clarão que estava aberto para o palco começou a fechar, à medida que as pessoas se queriam aproximar do político. Após o discurso, Suleymane chamou Kimi Djabaté, “um grande artista de Tabato”, para oferecer a Soares Sambu o seu novo disco. Um gesto que marcou a sua participação no evento.

Pouco depois já todos estavam novamente em multidão, preparados para a ronda pelos lugares de Tabato. O primeiro local a ser visitado foi a morada do primeiro régulo, que acolheu a família Djabaté nas suas terras, depois passou-se quase imediatamente para a sepultura de Budunca, responsável pela criação do primeiro *balafon* de Tabato. Uma das suas marcas diferenciais são as 17 teclas, e não as 21 como é usual nos *balafons* do Mali e da República da Guiné.

A sepultura de Budunca é um dos locais mais importantes para os griots daquela *tabanka*, e aonde vão pedir protecção quando saem em tournée ou quando iniciam qualquer empreendimento. A sepultura situa-se debaixo de um dos maiores e mais antigos *polóns* (ou mafumeira, em português, árvore tropical particularmente grande e carregada de simbologia em toda África), e em frente ao “mato sagrado”, onde estão os espíritos protectores, e onde é feito o *fanado* (ritual de iniciação à vida adulta) masculino e feminino. O “mato sagrado” foi um dos locais de que mais ouvi falar naquela semana. O *iran* fizera várias visitas para demarcar o local onde poderiam mexer, e o que poderia ou não ser visto naquele momento de aparente prosperidade.

Em cada local visitado, o régulo dava as devidas explicações históricas em fula e as suas palavras eram traduzidas por uma outra pessoa para o kriol. Suleymane, que acompanhava o grupo, uma vez por outra acrescentava alguma coisa.

Passámos depois para a outra metade da *tabanka*, onde está o local sagrado de Tabato. Trata-se de uma pedra, que passa despercebida no caminho entre a *tabanka* e as hortas de caju a oeste, em que, segundo a história é onde todos os régulos e griots devem ir pedir a bênção para qualquer projecto que venham a empreender. A água que é ali vertida deve molhar o rosto e as mãos daqueles que a tocam, trazendo boa sorte e bom caminho. Voltando para o centro da metade Djabaté da *tabanka*, encontramos o último ponto da visita: o museu de Tabato, que ainda continuava completamente vazio, depois da queda do telhado.

Após o almoço, a comitiva de Bissau deixou Tabato, ao mesmo tempo que chegou um grupo de hóspedes formado por cooperantes europeus, vindos de Bafatá e de Bissau. Os mais

jovens voltaram para a mangueira, onde se reuniram em torno dos instrumentos e do *uarga* (chá verde). Os Super Camarimba foram se juntando, aos poucos, e preparando uma espécie de concerto particular para aqueles que acabaram de chegar. A equipa de televisão fez as suas últimas entrevistas e contactos. O carro de som foi recolhido e, com o escurecer, voltámos todos para o centro da *tabanka*.

Encontrei-me com Umaro e Suleymane, e conversámos sobre a festa e sobre os planos para o futuro da *tabanka*. Estavam muito contentes por terem conseguido registar o Dia Nacional do Balafon, 27 de Março. Faziam já planos para o festival do próximo ano (que não chegou a realizar-se), esperando ter um número maior de políticos e convidados, assim como terem outros espaços prontos, como a casa de hóspedes e o museu.

Após uma tarde entre uma roda de tambor de fula, que animou um grande grupo de mulheres, e o descanso ao som de violões sob a mangueira, o gerador foi novamente ligado. Os Super Camarimba, mais uma vez, reuniram-se para tocar quase exclusivamente para os convidados de Bissau e Bafatá, e para as pessoas da *tabanka*. Mariama Djabaté, irmã de Kimi Djabaté que mora em Djabikunda, foi a cantora principal daquele momento. Depois de algumas músicas, os ânimos foram arrefecendo e as pessoas voltaram às suas casas. Os focos de luz apagaram-se. Ficaram apenas os mais jovens em festa no centro da *tabanka*, debaixo da árvore. Foi o fim do Festival.

Performance

Enquanto um mundo de arte, a *djaliá* tem na performance a sua expressão. Ebron (2002) trabalha com o conceito de performance para analisar três dimensões do contexto da *djaliá*: primeiramente, como uma lente de análise dos eventos em si, em que os griots fazem uma performance para uma audiência; segundo, em contextos informais em que a performance do griot na interacção social “encanta” as categorias sociais; e, terceiro, como a performance se tornou uma maneira de enquadrar África como um objecto, produzindo efeitos particulares no olhar sobre o outro (2002: 01).

Apesar de não explorar todos estes aspectos na minha análise, partilho da ideia que a performance deve ser entendida como um evento e prática artística, e que se faz na interacção entre os griots e o seu público. Para tal, foi fundamental presenciar momentos quotidianos, em que percebi serem despoletadas algumas das técnicas e habilidades daquelas pessoas, em momentos em que encontravam potenciais públicos, e que poderiam ser transeuntes, convidados de uma cerimónia religiosa, “patrões” ou, inclusivamente, eu própria, enquanto entrevistadora. Eventos mais ou menos formais e informais apareceram ao longo da pesquisa,

mas neste capítulo dou especial atenção aos concertos realizados em Lisboa e na Guiné-Bissau. Com este enfoque quero também deixar claros os trânsitos e a comunicação dos valores ocorridos através dessa malha transnacional, desenhada desde um interior aparentemente remoto até um centro pretensamente cosmopolita.

A performance é o momento-chave para observar todo o pensamento dos meus interlocutores em acção, relativamente à sua tradição e ao seu papel na sociedade. Ainda que possa haver lugar a críticas quanto ao conteúdo das letras nos seus discos, ou a um suposto empobrecimento das suas músicas que estariam perdendo alguns elementos estéticos e de estrutura, ao se renderem aos valores cotados no mercado da música popular e da *world music*, a performance parece permanecer um *locus* de persistência de valores e onde se torna visível a tensão entre inovação e tradição, tal como argumentámos no capítulo anterior. Assim, é na performance que podemos ver a força da sua tradição, porque esta estaria inscrita no corpo, e o modo como se dá a apreensão dos seus significados e propósitos pela audiência. Podemos ver as cabeças acenando em concordância, os corpos a ceder a danças cadenciadas, a emoção a tomar conta dos olhos e também das mãos, que procuram dinheiro, panos e jóias para lançarem sobre aqueles artistas que exaltam os seus nomes, os dos seus antepassados e da sua história.

Assim, entendemos *djaliá* e afro-mandinga no quadro da performance por se tratarem de práticas artísticas e estéticas produzidas, mesmo no *self* do artista que faz o seu “produto”. Como Harding (2002) afirma, a sua “entidade” vem a ser definida temporalmente e ao vivo (o que torna o encontro social um item central a que darei especial atenção quando falar sobre a louvação). O performer é tanto o agente como o próprio “objecto” da arte,¹⁴⁵ uma vez que o seu corpo é o media de comunicação. Nas palavras de Harding:

[performance] is seen and heard through presence, voice and movement and its temporary existence verified by the presence of spectators. The quality of its temporality is physical, embodied in the performer, and only in the performer, and because of its immateriality outside of the performer performs. Each ‘reality’ which appears – seems – to exist and which appears in order to exist, does so only for the duration of performance. After the performance, there remains only the memory of the performance. Each performance is unique, each perhaps a ‘subsequent performance’ (Miller 1986) of a familiar text, each neither an original nor a final product, but a reproduction, a representation of previous actions: ‘performance means: never for the first time. It means: for the second and nth time’ (Schechner, 1985: 36). # (Harding, 2002: 03).

¹⁴⁵ E aqui, mais uma vez, vemos a centralidade do corpo e o modo como a sua essencialização e a naturalização dos talentos são de fulcral importância para estes performers, e que nos mostram “apenas de olhar para eles” que são algo mais do que “artistas”.

Em concertos e festivais como o Lisboa Mistura ou o Festival de Cultura Tradicional do Balafon, a música é o “carro-chefe” da performance griot, mas vemo-la ganhar força quando compreendemos o suporte do corpo enquanto um meio de comunicação da sua mensagem. Apesar de ser a via pela qual os eventos e os artistas ganham notoriedade, a música transporta a continuidade do conhecimento de uma história, de *habitus* e valores que são transmitidos por palavras e gestos. O encontro com o público e a sua reacção são também importantes, pois fazem crescer o impacto das palavras e dos sons, e dão vida ao acontecimento.

A performance é um veículo de articulação entre conceitos e categorias que movem essas pessoas no fazer da sua arte. Anteriormente, percorremos outros elementos e relações que constroem e fundamentam a performance, como a criação e vivência de um mapa geográfico e histórico, que localiza temporal e espacialmente essas pessoas, a noção de família e de pessoa, a vivência e o papel da religião para a conformação da noção de pessoa e para o lugar da arte. A performance da *djaliá* e do afro-mandinga permite-nos observar as relações estruturais, afectivas, etológicas e sociológicas que sustentam a sua prática, ao mesmo tempo que levanta novas perguntas sobre essas mesmas relações. O modo como muitos griots accionam cenicamente elementos que revelam as relações sociais que vivem e a estrutura social a que se vêem ligados são fundamentais para entendermos o *ethos* do griot mandinga.

Como proposto por Gell (1998), a mobilização de princípios estéticos¹⁴⁶ no curso das interacções sociais é parte da dinâmica da arte. A exemplo da análise de Ebron (2002), a arte do griot é feita na agência dos sujeitos, tanto em cena, como no quotidiano. São as relações sociais e políticas, as opções e estratégias, e os deslocamentos que se fazem no dia-a-dia e na trajectória de cada pessoa (e, portanto, também na do grupo) que informam e fazem essa arte, sejam elas consideradas mais ligadas à “tradição” ou à “modernidade”.

Quando menciono as práticas estéticas refiro-me ao modo como os gestos, as músicas, a impostação da voz, a dança, a relação com a audiência ou as roupas usadas são integrados na performance e, nesse sentido, se tornam categorias de ordenação do mundo, trazidas à vida pela experiência. Sendo assim, morais e valores são trazidos para a prática artística e para o jogo estabelecido entre artistas e audiência, em que o uso das palavras e dos cumprimentos, os protocolos de actuação, e até mesmo a razão de cada evento não são aleatórios, apresentando

¹⁴⁶ Não enveredarei aqui pela discussão da estética, mas devo dizer que, alinhada com o argumento de Gow (1996), assumo que a estética é um assunto a ser problematizado pela antropologia, mas não um assunto em si. Estética, para este autor, é uma categoria do pensamento moderno ocidental e, assim, é como tal que é trazido pela teoria antropológica, a exemplo do que fez Lévi-Strauss em *O Cru e o Cozido*, e Bourdieu em *A Distinção*.

e representando uma série de processos históricos, políticos, económicos, religiosos e sociais que fazem a experiência e a identidade dessas pessoas.¹⁴⁷

Como já mostramos anteriormente, não podemos perder de vista o papel do griot enquanto narrador e historiador e, assim, a relação entre música e performance não pode ser entendida fora da sua articulação com a história, a religião e a genealogia das famílias mandingas.

Durante o Festival de Cultura Tradicional, enquanto conversávamos em torno da criação do Museu de Tabato e, naquele dia, em resposta à controvérsia sobre o que estaria no Museu para ser visitado pelo público e a presença da música naquele espaço, um dos meus interlocutores explicava-me que “a música abre o caminho para a história. Logo, para a história começar a ser cantada, tem que ter música a ser tocada”. A sua declaração ressalta a interação entre história e música, e o papel do griot como detentor desse conhecimento e do seu meio de comunicação.

A centralidade do indivíduo na configuração do mundo mande foi salientada por Waldman (1997/98) que, analisando a epopeia de Sunjata Keita narrada por Niane (1960), mostra que é o indivíduo quem é responsável por levar e trazer informações, histórias, conhecimento, e é ele quem age sobre a força vital para realizar algo, para tornar realidade essa energia pulsante. Nesse sentido, é como se o indivíduo fosse aquele que modela o barro oferecido pelas diferentes forças que povoam o seu mundo, articulando diferentes vectores de força e construindo um novo espaço de acção.

A história de Sunjata é paradigmática nos estudos acerca das epopeias mandingas, já que, como argumentam Austen (1999) e Belcher (1999), funda um estilo performativo de contar e cantar a história que dará origem a diferentes modelos narrativos, como o panegírico, a epopeia, a novela ou o conto popular. Sunjata torna-se ao longo da história um herói, e exemplo de acção, para muitos indivíduos e famílias, e transforma-se num *faasa* que será cantado e contado por muitos griots.

¹⁴⁷ Entretanto, isso não quer dizer que todos os participantes tenham total controle dos significados e sentidos que circulam na performance e nem precisam ter, já que apenas a sua participação e engajamento num evento os torna criadores de significado e da importância dessa mesma arte. A urgência de realizar festas e cerimónias e de tomar parte nelas, assim como de cumprir um determinado protocolo, são informadores do funcionamento e da ordem social. Inspiro-me em Bateson (2008) quando este trata o *naven* como um ritual que está vinculado ao funcionamento de uma estrutura na sua relação com as dimensões lógicas, políticas, religiosas, económicas, sociais e psicológicas.

Austen (1999) propõe que os versos ainda hoje dedicados à história de Sunjata Keita sejam entendidos como um panegírico, privilegiando assim as dimensões performativas tal como as vemos hoje, e não tanto o seu carácter de literatura oral e escrita. Adopto aqui essa classificação para aquelas apresentações que me foram feitas da história de Sunjata: uma música, algumas linhas simples sobre a sua história, seguida de explicações mais formais sobre a história de Sunjata Keita e a história do Mali,¹⁴⁸ o elogio frequente a pessoas ali presentes e para quem a música e a história estão a ser endereçadas naquela ocasião.

Além disso, o panegírico, muito próximo da palavra louvação, que Moraes Farias (2004) escolheu para tratar do discurso da *djaliá* e a que também se referem os griots, define-se, na tradição literária, como uma forma pública de discurso feito em homenagem a uma pessoa, ou seja, uma *eulogia*. Na tradição grega, em que essa palavra nasce, esses discursos eram feitos em festivais e assembleias com o objectivo de incitar nos cidadãos as glórias de seus antepassados (Austen, 1999).

Não obstante, a proposta do autor é a de entendermos o panegírico como equivalente à ideia mandinga de *faasa*, o que aposta no peso da historicidade dos factos e dos elementos trazidos no discurso. Aqui tomo como parâmetro analítico o argumento de Austen (1999), pois, para este autor, apesar da falta de evidências empíricas, a historicidade desse panegírico é parte do *ethos* que mantém a estabilidade da narrativa ao longo do tempo, assim como é indicador da sua capacidade de integrar as complexas questões das narrativas, tanto dos caçadores como dos djalis, numa narrativa mais compreensível da história do mundo Mande.¹⁴⁹

Trazendo à discussão Ingold (2011), penso podermos novamente pensar sobre a relação entre passado e presente na apresentação de um pensamento, seja ele em forma de discurso, música ou teatro. O seu argumento parece dar força à ideia de que a *djaliá*, enquanto uma forma de conhecimento da história, se faz com o jogo entre o passado e o presente, o

¹⁴⁸ Apesar de não ter conhecimento da língua mandinga na qual eram cantadas as músicas com as quais tive contacto, claramente não havia uma grande variação de versos nem duração no tempo necessário para a execução da epopeia de Sunjata, tal como esta é executada, por exemplo, nos encontros de Kangaba realizados a cada sete anos.

¹⁴⁹ Caçadores e griots têm repertórios de narrativas e de músicas que contemplam tempos históricos e dimensões sociais diferenciadas. Os caçadores mantêm-se no universo do sagrado, ainda muito ligado a segredos do mato sagrado e aos rituais de iniciação, enquanto os griots trabalham a partir de outra esfera da vida social. O principal instrumento da música de caçadores é o *simbi*, semelhante a um *kora*, mas geralmente com sete cordas seguras por uma grande haste acoplada a uma cabaça que serve como ressonador. Charry (2004) argumenta que o *simbi* é uma importante fonte para a música griot, e continua a alimentar a música moderna maliana. Este instrumento, que na Guiné-Bissau tem algumas vezes apenas três cordas, está a ser resgatado pelos griots em Tabato e incorporado nos ensaios e treinos dos mais jovens, depois de anos da venda do último exemplar trazido junto com os “grandes”.

público e o privado, e que Austen propõe com o panegírico. Reproduzo, aqui, as palavras do autor:

One sense refers to acts of recollection or commemoration, in which events which actually or supposedly took place in the past are represented (literally, made present again), whether in writing, oral narrative, monumental sculpture or dramatic performance. However much it may strain towards authenticity, such representation can never evoke the same response from readers, viewers or audience as did the events depicted from those who lived through them, if only because current perceptions are coloured by what came after, and because background features of an event, that may have gone unremarked by the original participants, are foregrounded in its representation as ‘signs of the times’. (Ingold, 2011: 202).

O panegírico possui uma estética e dinâmicas sociais próprias que ainda podemos encontrar na África contemporânea, contendo geralmente dimensões narrativas explícitas que se ligam a uma genealogia das pessoas envolvidas na performance ou na audiência, enquanto os eventos a que se referem são aludidos de maneira metafórica, o que dá a entender que a transmissão do conhecimento da história se faz muito mais no âmbito do privado que no âmbito público. E, assim, na performance desses versos são accionadas as capacidades ou habilidades poéticas de cada performer, e a mensagem é comunicada subtilmente a quem ela é endereçada, geralmente a quem presta homenagem (Austen, 1999: 71).

Belcher (1999) argumenta que o épico de Sunjata tem uma mobilidade centrífuga, que traz para esse movimento a dimensão da temporalidade no espaço mande, inaugurando, desse modo, o que vemos ser a função de uma tradição performativa como a *djaliá*: transportar o passado para o presente de modo a criar perspectivas para a acção futura.

Segundo o autor, a criação da tradição da performance Mande descreve Sunjata como *sinimogo*, ou o “homem para o amanhã”. O seu argumento é que, na performance da narrativa, existe um jogo entre presente, passado e futuro, no qual o futuro é projectado fora do passado de modo a se tornar um presente possível, e do qual qualquer espectador-ouvinte toma parte. É um processo que toma o personagem principal de Sunjata como um guia desse jogo temporal, que contém tanto uma função retroactiva pela qual a historiografia oral é responsável, como também energias específicas da tradição de performance que incitam emoções. Sunjata torna-se o homem para o amanhã, porque a sua história é tomada como uma matriz que fixa e valida costumes sociais, origens de clãs e nomes, e características nacionais (Belcher, 1999).

Entre inovação e tradição: a louvação

Performance, como sabemos, é um termo de uso alargado e, por isso, muitas vezes esvaziado de sentido, porém aqui entendemo-lo nas diferentes formas de actuação dos griots e da produção da *djaliá* e do afro-mandinga.

Louvar é palavra-chave na prática da *djaliá*, que na prática do afro-mandinga se tornou um elemento delicado e motivo de discordâncias entre artistas. O momento da louvação é, idealmente, um momento de catarse invertida, na medida em que, na ideia aristotélica, a purificação ou a purgação (que é o próprio estado catártico) acontece aquando da descarga emocional provocada pela tragédia.

Nesse caso, a louvação não se refere necessariamente a um mau momento do protagonista, mas sim à lembrança do seu potencial enquanto sujeito de acção, e que é parte e continuidade de um colectivo. Por isso, a louvação é geralmente centrada na lembrança dos grandes feitos históricos do povo que antecederam o indivíduo, e na exaltação do próprio indivíduo, através da sua presença, levantando os seus braços, deixando-o no centro das atenções, ou forrando o chão para sua passagem.

Poderíamos dizer que esse tipo de comportamento é um “detalhe”, no sentido que Bateson (2008) agrega a essa palavra, da performance da *djaliá*, que nos informa sobre as lógicas engendradas socialmente, em coordenação com a orientação da cultura para produzir, distribuir e consumir os seus próprios objectos. Na circulação desses objectos que, no caso desta tese, são as performances, o comportamento entre artista e público consolida o comprometimento entre as partes e a manutenção das suas relações.

O olhar sistemático sobre a criação artística permite desfocarmos do artista enquanto indivíduo ego-centrado para uma situação de informação e experiência, em que artistas e audiências operam igualmente (Leuthold, 2011). Além disso, o artista é entendido como aquele que agiu sobre o objecto de arte, sendo este um indicador da existência dele e das relações sociais vizinhas (Gell, 1998). Como vimos, a invenção da *djaliá* nesses diferentes espaços de actuação só se torna possível pela relação com o público, que responde entusiasticamente, ou não, às músicas e à performance dos griots.

Quando Kimi Djabaté encenava *Djaliá* na abertura do seu concerto, ele emanava aquilo que a plateia fora preparada para receber, a representação de África em todo o seu esplendor e sabedoria, encarnados na figura do griot e transmitidos pela graça de Deus ao seu povo de Tabato. Claramente, há que questionar o alcance do entendimento do público, na sua maioria não-falante da língua mandinga, em compreender o que as suas palavras diziam, mas

era visível um esforço do artista em traduzir, por meio de sua acção em cena, dimensões do significado da sua música.

Por sua vez, se olharmos para o Festival em Tabato e para o modo como os presentes, na sua maioria conhecedores dos códigos, não apenas da *djaliá* como também do que consiste um Festival naquele contexto, verificamos que são as relações entre os diferentes actores envolvidos na performance que são responsáveis por dar coerência e estrutura à *djaliá*, que no seu acontecimento deixam claras as articulações entre indivíduos e colectivos na maneira como são vividas no quotidiano e no plano ideal. Simultaneamente, é o facto de os griots incorporarem, sob a forma de conhecimento, os indivíduos e colectivos que compõem a sociedade, que faz deles emanadores desse mesmo conhecimento no momento da performance. O seu corpo traz o registo daquilo que a sociedade deveria ser, tendo como guia o que se diz que ela um dia foi.

Para além da relação com a audiência, o mundo da arte *djaliá* implica uma série de actividades e actores envolvidos na sua realização. Exige que pensemos não apenas no que é visível e central, como também nas outras etapas e elementos do processo de trabalho, que são feitos tanto do contacto com pessoas, como na presença de determinadas coisas e intempéries espaciais e temporais existentes na rede translocal em que o griot e a *djaliá* circulam.

Nas suas “versões” tradicional ou moderna, que nos casos etnográficos aqui apresentados parecem confundir-se, a *djaliá* serve-se de uma tecnologia de encantamento (Gell, 1992), parte de um sistema de técnicas que são cruciais para a reprodução daquela determinada sociedade. A sociedade, assim, é tanto um pano de fundo como um protagonista da *djaliá*, uma vez que são as suas relações que informam o conteúdo e dão o cenário para os acontecimentos performativos.

Bateson (2000) traz para a discussão da criação artística o papel do inconsciente e o modo como o que conhecemos por meio dos sentidos (ganhos no processo de aprendizagem de uma determinada técnica, por exemplo) pode ser recodificado em conhecimento racional. Logo, os significados que accionam não são dados por uma regra anterior, mas antes são parte de um conhecimento que está no corpo, e que ganha força quando trazido à luz da performance e, portanto, da comunicação (da construção de uma técnica, de habilidades, e de um pensamento, um conjunto de valores). Além disso, parte desse conhecimento também se faz do confronto do que sabem como história, com o que têm como realidade presente e intenções/aspirações futuras, ou seja, um conhecimento que se faz na relação com outras pessoas e outras realidades.

Aquilo que se estabelece no momento da louvação, entre performer, audiência e aquele que é louvado, são eufemismos das relações criadas socialmente. Nesses momentos, ressalta-se o valor de uma pessoa em relação à sociedade. O louvado não é uma pessoa qualquer, mas alguém que, no presente, traz benefícios ou representa algo importante para os outros presentes (ou os que são evocados como presentes). Podemos mesmo dizer que é uma maneira de celebrar a sua sociedade e um meio de inculcar a participação dos indivíduos nela. E o griot é ao mesmo tempo a personificação dessas relações sociais, porque comunica e transporta essa tradição e os acordos de relações e suas concretizações no corpo e na palavra.

Kimi Djabaté, o Grupo Tabato, os Super Camarimba ou o Balafon de Tabato, nas suas apresentações, exaltaram muitas pessoas, mas entre elas, e penso que a mais importante, estava a sua própria família e cultura. Ao exaltarem a sua própria linhagem e a sua própria arte ressaltavam, também, no momento da louvação, a importância da pessoa como contentor do potencial para as relações e o modo como está embebida numa matriz de relações com outros. O indivíduo, aqui, à exemplo do que diz Strathern, é um ser social e a sua vida é uma expressão e confirmação da vida social (1996: 76).

Analisando a origem da louvação na história tradicional do Mande, Moraes Farias (2004) assume que a sua representação nas histórias tradicionais é resultado da crença numa “comunhão original” entre louvador e louvado, e que concede um lugar estrutural aos griots e àqueles que eles louvam.¹⁵⁰ Se, historicamente, a relação entre louvador e louvado se estabeleceu dessa maneira, hoje em dia, os contratos dão-se de outras formas, e outros sujeitos passaram a ocupar posições estruturais de poder. Nas festas em Lisboa e em Bissau, vemos a figura das madrinhas e padrinhos, geralmente membros de associações locais, e a dos mouros, que mantêm relações próximas com os griots.

Entretanto, se, por um lado, os griots são contratados pelas associações para tocar, são também eles que buscam os próprios contratos e participam na produção e organização da festa (por vezes sozinhos, por vezes intermediados pelos agentes. Em Lisboa, esses contactos ocorrem muitas vezes através de imigrantes que estejam há mais tempo no país, e que também

¹⁵⁰ As diferentes versões dessas histórias centram-se na ligação entre dois irmãos que, num momento de privação, colocou o mais novo diante da necessidade de ingerir o sangue do seu irmão mais velho. Pelo acto grandioso de doação da sua própria substância corporal para a preservação da vida do mais novo, este último se viu diante do dever de retribuir, cantando e louvando a sua generosidade (Panneton, 1987; Moraes Farias, 2004). Deste episódio, desenrolaram-se muitos pontos importantes para a sociedade mande, sendo o mais importante a interdependência entre os descendentes do louvado e do louvador. Enquanto os últimos devem manter a louvação dos primeiros, estes têm o dever de proteger e alimentar os griots que os louvam, pois a sua música gera “vigor e bem-estar físico e psíquico no louvado” (Moraes Farias, 2004: 08).

se articulam com outras associações e artistas mandingas e fulas que vivem em França, especialmente.

Na Guiné-Bissau, presenciei outros tipos de contratos entre louvadores e louvados feitos a partir de um esquema de manutenção de antigos laços de patronagem (como quando os griots estavam ligados a regulados fulas) com quem mantinham laços estreitos, e por quem eram sempre convidados a animar as festas de família, até à vinculação a empresários de Bissau ou estrangeiros, e que tanto podiam convocar estas pessoas a serem os artistas das suas festas e eventos, como poderiam ser patrocinadores de concertos e festas produzidas pelos próprios griots em parceria com associações de mulheres.¹⁵¹

Respeitando um suposto gesto primordial de comunhão entre o griot e o regulado, ou o *mansa*, iniciado por Bala Fasseke e Sunjata Keita ou por Surakata e o Profeta, a louvação, ainda hoje, apela aos antepassados de quem está a ser louvado no momento da performance, e à sua responsabilidade perante os paradigmas culturais e sociais a que está vinculado. Cria-se uma tensão entre aquele que fala e aquele que escuta por chamar o indivíduo à sua responsabilidade, que é não só de carácter individual, mas colectiva.

No jogo que geralmente existe em frente ao palco, há a resistência do louvado em aceitar o chamado, a troca de olhares solenes entre ele e o louvador, o sorriso, a comunicação e a aceitação final, em que o louvado enfim dá ao louvador uma quantia de dinheiro ou outro presente que retrate a sua honra e orgulho, e dê início mais uma vez ao ciclo de reciprocidade e interdependência entre ambos. Reflectindo sobre esse pequeno momento do encontro, que traz aparentemente a chave da *djaliá*, Moraes Farias escreve:

O que quer fazer o louvador é chamar ao espelho a imagem que deveria estar lá, e que poderá chegar a estar lá. O louvador dá ao louvado o que este já tem em estado latente mas às vezes não quer ter, ou não quer utilizar, ou prefere pôr à margem. Outra questão é tentar compreender como é que isso se passa realmente na cabeça do louvado, como funciona esse apelo. É como se, até o momento da louvação, eu, o louvado, estivesse incompleto; é a louvação que me chama a completar-me, e é só se eu a aceito, e se ela produz em mim os efeitos que deve produzir, que eu me completo, que eu culmino em mim mesmo. A louvação é mais do que um elogio, é uma exigência, e pode ser uma exigência muito difícil (2004: s/p).

¹⁵¹ É importante termos a noção de que a louvação não acontece apenas sob a forma de músicas de homenagem ou de momentos em festas em que o nome de família dessas pessoas é chamado. No dia-a-dia, tanto em Lisboa como na Guiné-Bissau (em especial na capital), alguns griots mantêm laços estreitos de convívio com seus “patrões” ou *elefanti grandi*, que consistem em frequentar os seus locais de trabalho e fazer visitas à sua residência e lá, podem ganhar ou não algum dinheiro. Noutros momentos, alguns griots aproveitam outras festas, em que essas pessoas estejam presentes, para chamar o seu nome e promover uma pequena louvação, o que em kriol se diz *gritar* o nome de alguém.

Na sua capacidade de dar vida às palavras e aos sons, os griots oferecem àqueles a quem cantam um espelho para as suas acções e, por isso, estes últimos devem retribuir para, depois, novamente receberem. O griot transforma e encanta o mundo de quem o ouve, recebe materialmente por isso, e faz novamente o encanto. A materialidade da sua acção dá-se na capacidade em articular, no discurso, as diferentes energias que compõem o cosmos, transformando tudo numa narrativa única, celebrando o momento e as pessoas que ali estão na sua conexão com o passado glorioso, o passado da “grandeza africana”, que cada um potencialmente carrega. Como vimos em Lisboa, Kimi Djabaté e o Grupo Tabato reafirmavam África, traziam ao imaginário do público velhas e novas imagens e sons a partir de sua arte e da sua performance. A louvação que faziam era endereçada a pessoas que não estavam ali, mas os seus corpos estavam investidos da sua mensagem.

Mais ainda, apelam a uma visão de África que se cola à ideia de performance e de representação que, como argumentou Ebron (2002), são importantes para nos lembrar sobre a criação de um imaginário que “ensina” sobre África. A performance de sons e ritmos, e o modo como o corpo é engajado com essa dupla, é também uma maneira de representação dessa África que o Ocidente produziu. Performance, assim, é

[a] mode through which representation is enacted and negotiated, and this is relevant whether one is studying written texts, oral traditions, or social interactions. Performance brings representation to life” (Ebron, 2002: 11).

A ideia de encantamento é trabalhada por Gell (1992) em sintonia com a noção de arte que, em sua proposta, é uma tecnologia de encantamento, um dos sistemas técnicos essenciais para a reprodução das sociedades e, também, um encantamento da própria tecnologia, para que possa dominar os meios de produção do seu objecto. Por sugestão de Moraes Farias (2004), a *djaliá* deve também ser entendida como uma técnica, uma vez que é uma ginástica que treina os corpos de quem a pratica e “faz massagem” em quem a recebe.

Encantamento, nesse sentido, é orientar os indivíduos em direcção a um interesse comum, e, portanto, devemos assumir que estamos imersos nas redes de relações que orientam os interesses individuais em direcção à satisfação do colectivo. A pergunta de Gell, sobre a eficácia do encantamento, ajuda-nos a elucidar o poder de manipulação do *nyama*, da força sobre a audiência, e do sucesso de cada griot em influenciar por meio da sua performance, conseguindo articular, em palavras e em música, um recado para aquela determinada pessoa ou determinado colectivo.¹⁵²

¹⁵² A noção de magia anda lado a lado, no argumento de Gell, com a noção de capacidade inata. A manipulação das forças secretas que fazem o sucesso de um objecto de arte, ou de um artista, é uma questão discutida pelo autor e com a qual me deparei em campo sem no entanto ter obtido muitas

Ebron (2004) vai mais além e procura, na noção de estrutura de sentimentos (Williams, 1961), a aferição de sentidos e significados que a arte da *djaliá* possui, e que permitiria a relação entre artistas e audiência criando entre eles uma noção de comunidade, e assim extrapolar a relação e a comunicação dessa arte para outras audiências, como o caso da comunidade da diáspora e do público consumidor de *world music*. As estruturas de sentimento que a arte da *djaliá* possui dão ao seu público o entendimento de como participar na sua música ou dança, de como responder e interagir com ela, e faz da própria arte um instrumento de encontro.

A criação dessa estrutura de sentimentos parece clara quando olhamos para o Festival de Tabato, o qual, mesmo orientado pelos interesses de agentes externos à organização, como era o caso das equipas de televisão, parecia também ter uma dinâmica própria e tacitamente acordada entre artistas e públicos presentes.

O falar e o fazer do griot

Cissé (1993), elaborando sobre a concepção de corpo entre os Malinké e os Bambara do Mali, inspira-nos a pensar sobre a força da palavra no mundo Mande, sendo esta uma parte do corpo responsável pela autoridade do sujeito sobre a realidade. Palavra, diz o autor, é um gesto e uma acção da pessoa sobre o mundo, é o que materializa a energia vital e traz vida ao sujeito.

Retomo aqui uma aproximação à criação do corpo, levando em consideração que os griots são aqueles que na sociedade mande se especializaram na palavra, em dominar os seus efeitos sobre as outras pessoas, sendo que o valor da louvação na sua prática artística deixa isso bastante claro.

A comunicação do chamado e da homenagem centra-se no corpo a corpo. A cena mostra o grau de afectação dos sujeitos no corpo, e este é visto como um modo de dar legitimidade ao que o griot tem de autêntico. Falar com palavras ou com melodias¹⁵³ é a acção do griot, e por meio dela transforma o mundo, mas, para afectar o outro, é necessário que o griot se afecte a si mesmo e accione as suas próprias emoções. Mamadu Baio, numa entrevista realizada em Fevereiro de 2010, em Bissau, dizia-me:

respostas. O estudo dos elementos mágicos que fazem a *djaliá*, e que formam um bom griot, necessita certamente de maior dedicação e tempo de pesquisa, o que não me foi possível (também pela dificuldade com sua língua materna).

¹⁵³ Panneton (1987) propõe uma investigação mais apurada do poder de comunicação da música mandinga, por meio de um estudo da semiótica das melodias. Em sua investigação, chegou mesmo a produzir uma fita *cassette*, que na altura foi vendida pelo Ministério de Cultura da Guiné-Bissau, apenas com o registo instrumental das músicas consideradas importantes no repertório tradicional.

música mostra qual que é a realidade. O que deves fazer, o que deves aceitar ou não. Ao mesmo tempo te acalma. É um conselho para ti. É um conselho que comunica com um sentimento (Mamadu Baio, Bissau, 2010).

“Ser afetado”, nas palavras de Latour (2002), “é ser alguém que afeta”, portanto, para afectar é também necessário ser afectado pelas mesmas palavras, música e emoção que se vai fazer chegar ao ouvinte. O *nyama* é a energia a ser levada em consideração aqui, como matéria criadora do fetiche, que na etimologia da palavra é fazer e falar. A sua acção é ambígua, porque é algo através do qual se fala e que fala em si mesmo. A sua presença age e traz o saber.

A música é, simultaneamente, uma construção e uma realidade que fazem e falam o que uma pessoa qualquer não poderia quicá dizer, compreender ou comunicar. O “conselho” torna-se eficaz porque vem através do corpo do griot em performance, cantando aos outros palavras em que ele próprio deve acreditar. Os feitos da sua música trazem reverberações na vida prática, tanto daqueles que a cantam quanto daqueles que são atingidos por elas. Para os “modernos”, os fetiches seriam ficções, mas essas mesmas ficções são sinónimos de realidade que dão suporte e anunciam a experiência.

A importância de tomarmos o encantamento da acção, concebida como fetiche, está no entendimento de que ela restabelece equilíbrios de diferentes naturezas (familiares, culturais, cósmicos) e garante a sua continuidade. A arte, nesse sentido, é também fetiche e o seu papel é criar e manter a ordem social, através da agência para a organização do conhecimento e dos sistemas de significado (Leuthold, 2011: 189).

Como apela Grosz (2008), a música e a arte seriam portas para o pragmatismo da vida quotidiana e ordenação da experiência, transformando acções em qualidades, abrindo o mundo sensível para “o gosto, a sexualidade, o apelo erótico, o excesso” (2008: 39). Junto a isso, podemos ler o modo como a ideia de força está latente na performance da *djaliá* e na eficácia da actuação dos artistas. “Força”, segundo Onyewuenyi (apud Leuthold, 2011) é uma categoria presente na filosofia africana, que é fulcral no entendimento da sua ontologia, e é o modo como se entende o poder de acção de algo, o que move os sujeitos e os seus objectos na comunicação com o mundo e o que permite a interconexão entre sujeitos, e entre sujeitos e objectos. É também, de acordo com Cissé (1993), o que mantém unidos todos os componentes de uma pessoa, e sem o qual a pessoa morre.

Num *rapa* (baptizado em kriol) em que participei em Bissau, em Março de 2010, conversava com Sane Djabaté sobre a força da cultura mandinga na Guiné-Bissau (e aqui leia-se *djaliá*). Na sua opinião, a colonização cristã do país fez as cerimónias muçulmanas ficarem

muito tempo escondidas ou sem visibilidade pública, contrariamente ao que aconteceu no Senegal e na Gâmbia. Quando participa de baptizados, ela diz que leva sempre o *balafon* para aproveitar ao máximo a possibilidade de fazer dinheiro, já que a apresentação apenas de mulheres com a *karinya*, por vezes, é pouco para animar a audiência.

A força também se deve à história que fez conhecer a cultura, e ao facto de que eles têm *sabura*, que, em kriol, expressa apreciar aquilo que é bom ou tem sabor. Perguntei-lhes então, a ela e ao seu sobrinho, o que era importante para a performance de um griot (o que no seu entendimento era a alma do griot), ao que ela me respondeu:

Confiança. Hora que prepara material ter confiança que hoje se vai ganhar alguma coisa. Hora que chega no local, não ter nervosismo. Ter calma para divertir as pessoas e compor sempre para gabar o lugar que se está. Para assim ganhar mais um bocadinho. Se as pessoas ficam contentes, elas dão dinheiro (Sane Djabaté, Bissau, 2010).

Aqui é importante lembrar o modo como alma e força, tal como a palavra, são componentes do corpo do griot e que este acede de modo a comunicar com outros corpos. A noção de *nyama* é importante porque, sendo a energia fundamental do universo, o espírito dos mortos e vivos (Cissé, 1993), é o meio de comunicação, é aquilo que torna sensível a comunicação, entre artista e público.

Blau (2009) instiga-nos a pensar a peculiaridade da performance musical e o modo como atinge artistas e audiência, modificando o entendimento do divertimento. O *djumbai*, dessa maneira, passa a ser não apenas um lugar de “balançar o rabo”, ou dançar por divertimento, mas um engajamento, um projecto de comunidade e, como qualquer outro acto de performance, é reprodutor e reactivo, dado que nenhuma expressão humana pode acontecer num vácuo e muito menos fora da história. Na performance afro-mandinga, o acto da louvação cria uma relação de proximidade e de transformação entre os corpos. É uma performance que, embora marcada pelo entretenimento, fá-lo realojando o próprio sujeito dentro de um universo de significados e de relações históricas.

Apesar de ser um padrão na performance dos griots, que muitas vezes pode ser entendido como automático, há aqui uma resposta ao ambiente. Ingold (2011), pensando acerca dos ritmos e dos padrões de comportamento do sujeito em relação a um objecto, mostra-nos como as respostas de um e de outro estão sempre “ameaçadas” pelo ambiente e por condições únicas. Nesse sentido, a performance é quase sempre um acto único, que desafia o griot a traduzir por meio de gestos e acções a mensagem das suas palavras.

Apresenta-se, aqui, um desafio metodológico, previsto por Lucy Durán (2007), que é trabalhar analiticamente sobre questões do foro do intocável e do não mensurável – como a

manipulação do *nyama* na construção, não apenas de um movimento artístico e de um ofício, mas de uma história e de uma sociedade. Cantar a história ou presentificar o passado a cada apresentação e a cada música, parece ser a força motriz da arte do afro-mandinga e da *djaliá*. Trazendo a público a importância da sua raiz e mobilizando-a num cenário cada vez mais alargado e diversificado.

Nesse sentido, nenhum acto de performance é livre ou independente de uma trajetória cultural e política e, nele, os performers têm de responder a um passado profundo que antecede àquele preciso momento em que ele, enquanto artista, se encontra com a audiência. É esse o evento de articulação e a instância de comunicação de cada festa ou evento em que griots participam.

No seu papel de gerar e regenerar realidades, a performance é também uma actualização desse passado, que pode vir a ser um pano de fundo com possibilidades para a acção futura, como apontam Palmié (2007) e Wirtz (2007), ou, então, algo obsoleto ou com respostas incompletas para as mudanças, inovações e novidades da vida em sociedade, como apontam Blau (2009) e Auslander (2004).

Quanto mais se tenta manter as coisas iguais, mais elas mudam, afirma Blau, e o indivíduo que executa a performance agrega a sua marca ao contínuo da história rumo ao futuro. Nas suas palavras,

performance generates new meanings, even as those meanings are shaped by the past. Performance thus is—or, at least can be—heuristic, constitutive, expansive, restrictive, hegemonic, liberating. As we study music, then, our interest is in uncovering how and why this is the case. (...) Indeed, it is precisely *because* music is—in and of itself—an inducement to know, to be, to do, and to act that it *is* a potentially meaning-full event, always already standing in potent relation to society, to culture, to politics. Music performs on far more levels and in far more ways than the aural, the auditory. Music is physics and *metaphysics*, intertwined inextricably. Music not only *is* waves, it *makes* waves (Blau, 2009: 09).

Embora a noção de tecnologia de encantamento trazida anteriormente à discussão possa nos levar a entender a arte como uma maneira de propaganda e mecanismo ideológico para a manutenção do status quo, o afro-mandinga e a *djaliá*, na ampliação do seu público, oferecem àqueles que os ouvem outras perspectivas, apelando nas suas músicas para temas mais contemporâneos que reflectem sobre problemas da sociedade global. Aqui podemos, talvez, entrever a potencialidade de um conflito, entre a manutenção dos valores da sociedade mandinga e a necessidade dessa mesma arte mexer com algumas estruturas a que seus ouvintes estão ligados (por exemplo em temas que reflectem sobre a prática da excisão

feminina, da poligamia, entre outros), e que reflectem um outro posicionamento dos seus actores.

Além disso, a performance da louvação explicita outro aspecto importante apontado por Gell: a resistência que o objecto de arte contém. Ele é-nos disponibilizado, atíça-nos, torna-nos desejosos de querê-lo, mas parece resistir ao nosso chamamento. Ele apela à nossa atenção, ao nosso desejo e parece-nos inacessível até o momento em que podemos aproximar-nos dele, e deixá-lo “falar” connosco. A força dos objectos de arte, segundo o autor, não estaria na sua possível posse, mas na comunicação ou na provocação de processos simbólicos em quem deles se aproxima. Ingold (2011) e a ligação que faz entre produzir, historiar, habitar e alinhar trajectórias ajuda-nos a pensar o modo como o indivíduo se cria a partir das suas acções (da sua produção, da sua história, da sua maneira de viver) e, nesse sentido, observamos o jogo entre cada artista e o colectivo que a *djaliá* engendra.

Performance musical

No contexto da performance musical, a música é tocada de modo a emanar energias e a criar diferentes atmosferas, adquirindo ou não força para gerar um evento que transcende a apresentação de um músico diante de um público. O evento tem a força para que, durante o concerto, os indivíduos engajem numa realidade comum, num sentimento de *communitas* e que tenham ali uma oportunidade de reflexão, um potencial de mudança, de devir, e a partilha desse processo de reflexão interno com os outros, pela possibilidade de dançar e cantar juntos. É, assim, “an instructive, collaborative energy that we breathe (or scream) into each other’s ear. In the space of musical experience, we foment transformation”, diz DeChaine (2002: 95).

Quando entra em cena, o artista imediatamente se compromete – mesmo que não se aperceba disso – em comunicar com a audiência. E é a isso que se deve o seu sucesso ou fracasso durante a performance. Os círculos de análise da performance desenhados por Schechner (1998; ver também Blau, 2009) como ninhos circunscritos por outros, e que irradiam de dentro para fora de maneira que a camada mais interna comunique com a mais externa, permitem-nos entender a performance a partir do processo mais subjectivo do artista para a audiência mais imediata, para os espaços culturais, políticos e históricos.

Auslander (2006) presta atenção às escolhas dos performers para levar a cabo a sua mensagem, seja ela a de um movimento como o *glam rock*, o qual investigou, ou outras propostas musicais. O que levam vestidos, o comportamento em palco e as pré-concepções do que faz uma boa música e um bom artista, não passam despercebidos no momento da performance, seja por parte dos artistas envolvidos, seja por parte da audiência.

In and through performance, more than music was being worked with/on. Auslander thus makes clear that notions of authenticity are very much *constructed*—i.e., *performed*. Whether or not glam rockers realized what they were doing—and why they were doing it—the fact is that their embodied actions instantiated a great deal of semiotic and cultural material to be unpacked for meaning. In other words, behaviors were modeled, orientations were posited, values were enacted (Blau, 2009: s/p).

No seu concerto em Lisboa, quando Kimi entra em palco de pés descalços, com roupas e postura que o ligam a um imaginário sobre África, não o faz desatentamente. O seu gesto inicial e a sua canção, transportam-nos para Tabato (mesmo que muitos não o saibam), para a luta diária das pessoas que lá estão, para o seu patriarca Budunka Djabaté. E ao se virar para o *balafon* e tocá-lo em solo, Kimi dá protagonismo ao objecto que moveu Budunka à Guiné-Bissau e que o fixou, a ele e seus descendentes, ali.

Além disso, cabe destacar o lugar da religião e da religiosidade presentes na prática musical e artística do afro-mandinga. Seja no concerto de Kimi, do Grupo Tabato ou no Festival de música tradicional, as músicas, assim como os recados dados nos intervalos (no caso do Festival) e, ainda, tendo em consideração que grande parte da propaganda de celebração de festas, como a do Festival de Tabato, são feitas na própria mesquita, a religião está em cena. Desta maneira, não podemos ignorar a conexão que se faz entre essas diferentes pessoas pelo Islão, mesmo que essa seja atravessada por elementos ditos da cultura mandinga. A história ali é cantada juntamente com a religião e atravessada por ela.

A centralidade do griot e a sua relação com a história

Por meio da sua ideia de *chronotopes*, Wirtz (2007) ajuda-nos a aceder aos vários *topoi* temporais que permitem um jogo entre elementos da história, em que a ordem é atravessada e perturbada pela presença de diferentes realidades que, de uma ou outra maneira, ameaçam a sua presença. O passado é também um disseminador de géneros discursivos específicos, com autoridade e poder de legitimação sobre o presente, cujos signos remetem para uma consciência histórica corporificada pelo sujeito.

Observando o modo como os instrumentos são apresentados e incorporados na performance do griot, vemos também a sua necessidade na comunicação da história para a audiência. Como Baba Canuté chama atenção, os instrumentos foram sendo incorporados à arte de modo a trazer-lhe mais força, e a alcançar um maior número de pessoas levando a mensagem de uma outra maneira, e marcando, assim, a inscrição do colectivo no espaço, na medida em que o conhecimento e o talento não são apenas individuais, mas são heranças de uma família.

Na transição por entre cenários de performance, que vão desde uma festa na *tabanka* a um festival internacional em Lisboa, passando pelas festas da comunidade guineense na Voz do Operário, há um esforço de inscrição das carreiras individuais enquanto músicos disponíveis para o mercado (caso de Kimi Djabaté, mas também de Baba e Sambala Canuté, Mamadu Baio, Braima Galissa), mas levar também (ou chamar atenção para) uma série de outras pessoas com quem estão em relação para além de códigos e valores sobre os quais ele também tem responsabilidade.

O pequeno gesto de Kimi ao atravessar o palco com as mãos em oração e chamar pelo seu povo de Tabato, por exemplo, inscreve naquele momento e para aquela plateia não apenas a sua pessoa, mas a sua história e a sua tradição. Tal como quando o nome de uma pessoa é chamado para homenagem numa festa, seja em Lisboa, seja em qualquer lugar da Guiné, a presença do griot e o encontro entre ele, a sua música e o homenageado, geram a possibilidade de refrescar o olhar sobre as relações e, assim, sobre a história.

A música é entendida como um texto que traz a sua mensagem, que a coloca em relação a algo, e posiciona a sua expressão num quadro cultural, político e histórico. Nesse sentido, torna-se um elemento relacional e não apenas representacional. As músicas cantadas por Kimi, ou pelo Balafon de Tabato, conectam-nos a uma cultura específica, mas a “representatividade” ou autenticidade que eles venham a ter (o que não significa não inovação), como Auslander (1998; 2006) propõe, está implicada na relação com a sua audiência e no seu sucesso em desempenhar esse papel. Representatividade, nesse sentido, não tem nada a ver com um carácter essencializador.

Enquanto peça-chave na prática da *djaliá* e na comunicação com o público, o griot é parte inegável e explícita do que a sua música é, e do que ela faz, como diriam Auslander (2006) e Blau (2009). Idealmente, como muitos interlocutores declararam, todos os griot sabem o que dizem, e sabem que a música ganha o seu próprio corpo. O encantamento da música acontece quando ela passa a falar sozinha e o seu acto performativo transporta a mensagem, num jogo entre o que se quer dizer, passar como mensagem, e o motivo pelo qual se canta determinada música.

Apesar de falarmos de uma tradição cada vez mais voltada para o mercado internacional da *world music*, da sua popularidade junto de um público não falante do mandinga ou de outras línguas do tronco mande, os projectos musicais e artísticos das pessoas com que estou em contacto não abdicam de falar na sua própria língua. O mandinga é a língua que se fala, enquanto o *balafon*, a guitarra, o *kora* ou o *kontin* (continuo a perguntar-me se a

mesma concepção está para os tambores, *djembs*, *dunduns*, *congas*, *drums*) são afinados de diferentes maneiras, para falar na língua que se quer.

Entretanto, se por um lado, há um suposto conflito da entrada e legitimação desses novos músicos, num mercado que deveria ser ocupado pela música tradicional, esses músicos tradicionais procuram também outros meios de reconhecimento e de legitimidade na lógica dos festivais e concertos pagos, e não estão isolados e à parte das tendências musicais contemporâneas.

O espaço de reconhecimento nacional que a *djaliá* procura, não deixa, no entanto, de ser recortado pelo trânsito entre os espaços tidos como tradicionais – as cerimónias de baptizado, casamento, funerais ou mesmo as festas populares – e os espaços dos teatros e festivais de música, criando assim diferentes desafios para o fazer, no foro da apresentação, da produção de uma estética e, sobretudo, da inscrição de um lugar no espaço da música e da arte de uma maneira geral. Ed Charry (2004) aponta para as mudanças de audiência e de relações que desafiam a *djaliá* e que, por vezes, compartimentam essa arte complexa – que requer a dedicação, não apenas às sonoridades e instrumentos, mas também às palavras, ao corpo, à história, entre outras coisas.

Um momento particular marcou esta discussão e ocorreu durante a organização do Festival Nacional do Balafon, como também era chamado de Festival da Cultura Tradicional, e que tinha como objectivo apresentar a cultura do *balafon* para o resto do país, de modo a atrair pessoas importantes vindas de Bissau e de Bafatá, pessoas do governo, pessoas de associações e programas de cooperação, e outras pessoas da região.

“Queremos fazer conhecer a nossa história” é o que os organizadores me diziam. Para isso, acumulariam esforços para escrever uma brochura com a história da família presente em Tabato e sua genealogia, assim como a referência a elementos importantes para a cultura do *balafon*, como os locais sagrados (o mato de iniciação, a pedra sagrada, a árvore do fundador), e outros politicamente importantes (o museu e a morada do régulo). No dia do festival, os apoiantes (conselheiros do governo e agentes da cooperação, rádio e televisão) seriam guiados a esses locais, assim como à oração das duas horas da tarde na mesquita da aldeia.

O modo como religião e a tradição estão entrelaçados está explícito na maneira como as coisas foram encaminhadas. Não é apenas nas letras das músicas ou nos agradecimentos entre versos, mas também na própria preparação do que se quer que seja apresentado como o evento. No caso do festival, o dia anterior fora marcado pela presença massiva de todos na mesquita da *tabanka*, onde se fez a oração para que o festival corresse bem, e se agradeceu

aos antepassados e aos parentes distantes e, mais, se chamou a atenção para a urgência dos jovens levarem mais a sério a sua vida religiosa, e cumprirem todos os deveres perante Deus.

O chamado aos jovens, para além de um chamado à prática da religião, era uma chamada de atenção ao esforço que estava a ser feito com este festival no sentido de construir um legado para os mais jovens. A iniciativa do Conselheiro do Ministro em apoiar o festival e a sua execução – com a doação de alimentos, por exemplo – era tomada como algo de grande valor para a cultura do país.

Todos esses momentos apontavam para uma vontade de comunicação e de conectividade com um público, que cada vez mais desconhece, não apenas a língua como a história mande. O Festival pode ser entendido como um esforço de comunicação que crê no poder da palavra e da construção de uma gama rítmica e melódica, que procura tocar o mundo fora do universo mandinga. A pergunta que se seguia era: então de que maneira é que, na contemporaneidade, os griots experienciam uma realidade, transformam e traduzem essa experiência numa linguagem própria (musical e performativa) e a “devolvem” para o mundo? Alguns dizem que é pelo amor que cada um tem àquilo que faz, outros que é pelo reconhecimento que os “brancos” dão a essa música, ou ainda pela necessidade de perseverança e de não se envergonhar daquilo que se tem como missão. Todos, de uma maneira ou de outra, relembram o modo como a música actual está amarrada a um passado histórico e que Deus, nesse contexto, o resguarda. Kimi Djabaté deixa isso claro na letra da sua *Djaliá*, e na sua performance durante o Lisboa Mistura ao trazer para um público português, os ares de uma “África”, da sua África.

O “resguardo” de Deus ocorre nos cruzamentos entre a religião e a *djaliá*, seja pela via do encontro entre o Profeta e Surakata, seja pelo caminho animista que se fazia antes da chegada do Islão, e que levaria aos tempos dos dois irmãos e da partilha da sua carne e do seu sangue (ver Charry, 2004; Hale, 2007). Em ambos os caminhos, entretanto, é o Islão que assegura o “bom” caminho e a “boa” caminhada. Há, entretanto, um paradoxo que cruza ainda hoje ambos os caminhos. Por um lado, é necessário ser-se bom muçulmano para que a sua sorte continue aberta, afinal, é o Islão que permitiu o regresso de muitos griots ao caminho da música, que estava “se perdendo” devido “à bebida” e “à falta de fé”. Por outro lado, pela tradição, as condições necessárias para se fazer um bom griot estão ligadas a segredos e práticas que se ligam ao tempo anterior ao Islão (ou, pelo menos, ao tempo anterior à boa prática do Islão), coisas de que hoje já poucas pessoas têm conhecimento.

A música e a performance naquele festival de Tabato tornaram-se, assim, um meio de comunicação de uma história de reis, de andanças e de construção de uma arte que foi

reencaminhada com o fortalecimento das práticas do Islão. Era, naquele momento, a presentificação do sonho de Bundunka, do seu contacto com o *iran* de Sambel Teguéré, e da transmissão do conhecimento aos seus filhos e descendentes. Era também, um evento sobre o modo como foram recebidos e como conviveram durante esses longos anos com o régulo fula e com seus descendentes. E, mais, era também sobre mostrar essa história no seu entrelaçamento com o Islão, levando a todos também os elementos da cultura mandinga e da cultura islâmica de Tabato.

O festival sintetizou o gesto essencial da *djaliá*: de presentificar a história em cada momento que uma música toca e que o griot traz verdade à sua performance. Seguindo a inspiração que parece quase lévi-straussiana, Umaro Djabaté não se cansava de repetir que a música abre caminho para a história. Para Lévi-Strauss, o modo como ela o faz é abrindo o corpo do ouvinte, a dimensão sensível e visceral para que, então, este se aproxime do contínuo da história que anda ao seu lado. É a concretização do pensamento de que “a música se vive em mim e eu me ouço através dela” (Lévi-Strauss, 2004).

*

A performance da *djaliá* e do afro-mandinga são indicadores de processos complexos da vida griot e do modo como articulam a sua arte com o mercado da *world music*. Estes eventos são lugares de materialização de caminhos e valores que estão em jogo na tensão entre inovação e manutenção da tradição, como vimos no capítulo anterior, e são também onde vemos tanto os griots, enquanto indivíduos e parte de um colectivo, realizarem-se enquanto narradores, historiadores, genealogistas, comunicadores da sociedade mandinga.

É também na performance que vemos esses actores problematizarem o seu espaço na sociedade nacional e na diáspora, inscrevendo e enunciando a sua arte como uma possibilidade de existência e prática artística, e como uma identidade que resiste.

Conclusão

Então, se vêm como se brincássemos com cultura, com nossos antepassados, é porque essa pessoa não é culta. Muitas coisas lhe faltam. Porque para mim é hoje, é hoje que se faz história, que aquela história não morre. Embora, talvez seus antepassados não tenham passado aquilo, mas ele entra na sua cultura e sai e toma aquela cultura moderna. Ele próprio consegue fazer alguma coisa. E amanhã, seus filhos, eles se parecem com alguém e dizem sim, mas deixam ele lá. Ele vai trabalhar com seu pai, mas seu pai fazia aquilo antes dele. E se ele continua, aquilo não morre mais. Entende? O filho que manda, ele que se adapta a nós. Tudo que você tem no mundo, naquela cultura, você brinca é com ele. Para o sentido não acabar (Baba Canuté, Lisboa, 2011).

Esta tese debruça-se sobre a condição cosmopolita griot desde suas aldeias remotas na África Ocidental até Lisboa, capital europeia que se pensa como um sítio intercultural. Esse cosmopolitismo é traduzido na sua arte da *djaliá* e no movimento contemporâneo do afro-mandinga, na tensão entre inovação e tradição, que cria novos lugares de fala e de actuação.

A performance da *djaliá* e do afro-mandinga circula junto com seus actores por uma linha transnacional em que os artistas dialogam com diferentes e iguais. Reforçam seus laços de parentesco, sua identidade religiosa, sua filiação a uma nacionalidade. Criam identidades com um mundo Mande, onde têm, ou situam, sua origem. Reinventam sua música e sua performance, tendo como espelho aquilo que lhes foi ensinado. Da diáspora, vêm sua identidade com um continente largo e com uma história colonial, que ressignificam suas práticas contemporâneas.

Nasce o termo afro-mandinga e com ele uma enunciação, que nos deixa ver, nas suas narrativas de tempos e caminhos, que seus espaços estão em constante construção. Como Ebron (2002) nos lembra acerca da *djaliá*, as performances não podem ser pensadas à parte das questões do colectivo e do poder, na medida em que andam lado a lado com as representações e apresentações engajadas nas relações sociais. As tradições performativas nos oferecem, assim, uma discussão sobre como são formuladas dialogicamente em arenas locais, regionais e globais de política e cultura (2002:15).

Em continuidade com os eventos etnográficos apresentados nos capítulos da tese, percebemos o engajamento dos artistas no seu trânsito entre Lisboa e a Guiné-Bissau com diferentes grupos sociais. Essas relações trazem implicações directas para sua arte, tanto no modo como circulam por diferentes espaços de apresentação, como na criação de novos conteúdos para os seus trabalhos.

O que esses eventos tornam claros são os trânsitos/fluxos entre *djaliá* e afro-mandinga e a carga política dessas duas categorias. Tendo a performance como o principal meio de

expressão dos griots, esses eventos abrem portas para o debate quanto às articulações entre arte e tradição. Os processos que implicam tanto ligar-se à *djaliá* como transcendê-la afetam não apenas aqueles que decidem enveredar pelos caminhos da *world music* e, portanto, da *artistandadi*, como também provocam mudanças no vocabulário da própria *djidiundadi*.

Entendo o movimento contemporâneo do afro-mandinga como uma enunciação. Nos termos de Bhabha (2002), um gesto enunciativo é interruptor dos mecanismos de poder e de subversão do texto ligado ao poder colonial e, também, aos novos aparatos opressores de poder. É um processo que

introduz uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência (2003: 64).

Inspirado em Fanon (1969), o autor argumenta que enunciar é libertar-se porque evoca o tempo da incerteza cultural que nasce da dialética entre o passado de dominação colonial e o presente de mudanças, encabeçados pelo surgimento das artes nacionais em África. A cultura torna-se luta política que combate o olhar hegemónico sobre si e busca (res)significar o presente pelo passado. Atravessado pelos espaços da comunicação, este presente encontra desafios ao ter seus sujeitos não apenas reconhecidos na enunciação, mas, também, como produtores de sentidos.

Em muitos discursos, a arte é enaltecida como meio de resistência e diálogo. Morphy (2007) escreve que é

precisamente no contexto de mudança que as dinâmicas de sistemas locais são reveladas, no modo como as sociedades respondem aos ajustamentos das circunstâncias. E são as dinâmicas dos sistemas de arte locais que possibilitam as tradições locais fazerem suas contribuições para os processos globais da arte (2007: 25).

Arte é um lugar de resistência, que, no caso da *djaliá*, responde com suas inovações e resiliências ao tempo do encontro com os processos coloniais e fez possível seu fortalecimento no mundo pós-colonial, se articulando com mundos de arte globais e se integrando neles sem perder sua relativa autonomia. Como observa Morphy (2007: 25), tal resistência depende de uma intersecção complexa entre circunstância (a brutalidade dos encontros coloniais) e tempo (a resistência do cânon ocidental hegemónico considerado arte à inclusão de outras formas e mundos de arte).

O afro-mandinga surge como uma categoria contemporânea de inscrição de seu *habitus*, sua prática e seus valores, marcado de continuidades e rupturas com sua tradição,

criando uma fissura junto ao projecto de nação da Guiné-Bissau. O afro-mandinga enuncia um desafio à identidade nacional e à representação daqueles que a lêem como homogénea e unificadora e que a autentica por um passado original. Ele conjuga afro, uma ligação continental, e mandinga, uma ligação cultural, e inscreve novas fronteiras da Guiné-Bissau. Ele desloca a narrativa de nação como uma comunidade imaginada (Anderson, 1989) produzida em tempo “homogéneo e serial” (Bhabha, 2003: 67) para criar um espaço de pertencimento e de identidade em que confluem diferentes tempos, nascidos (ou que fazem nascer) de um espaço transnacional. Os griots estariam nesse espaço indeterminado, que desestabiliza a ordem idealizada e ideológica da nação bissau-guineense, trazendo para tal, a África e a cultura Mandinga, sendo ao mesmo tempo parte de sua tradição e sua modernidade.

Griots e artistas, conceitos que se entrelaçam com os de ‘tradição’ e ‘modernidade’, são empregados tanto como sinónimos como coisas completamente distintas e são duas categorias encarnadas pelas mesmas pessoas, ora em simultâneo, ora não. Arte ou *artistandadi* e *djaliá* ou *djidiundadi* são dimensões que podem se sobrepor ou não, mas que, certamente, se retro-alimentam e não deixam de estar presentes uma na outra. E é na performance tanto de uma como de outra que essas fronteiras se apresentam, embatem e diluem-se.

Assim, o afro-mandinga enunciaria um novo olhar sobre a *djaliá* no reconhecimento de seu status e o revalorizaria nessa nova ordem social em que se insere. Os griots buscam para si o lugar de sujeitos e autores de sua própria arte, como parte do património cultural e artístico da Guiné-Bissau e parte de uma trama transnacional e translocal.

Entre Lisboa e Bissau, chegando às *tabankas* e *moransas*, podemos ver um grupo composto de pessoas com diferentes conhecimentos e práticas da mesma arte. A noção de composição, *wealth-in-knowledge* e *wealth-in-people*, de Guyer (1993; Guyer *et al.*, 1995), faz mais claro o modo como esse complexo mundo de arte vai se constituindo, em que diferentes conhecimentos dados pelas diferentes viagens e inscrições dos sujeitos nas sociedades por onde circulam fomentam um fundo de conhecimento e a inserção de sua arte em cenários mais alargados.

Para a autora:

[the] corresponding transactional process was valuation towards the realization of multiplicity. Currencies were, in part, open value receptors, rather than the reductive common denominators of the commodity model. In terms taken from the theory of the gift, they valued both things as they embarked on and pursued their ‘cultural biographies’ (Kopytoff 1986) and the persons who qualified for ‘authorship’ or control as well (Strathern 1988). People, like things, were diversely ‘singularized’ (Kopytoff

1986:69) rather than ordinally ranked. In short, wealth in people was a regime of quality as well as quantity (1993:246).

A *djaliá*, criada em uma história pré-colonial, ao longo da experiência daquele grupo social, foi adicionando outros conhecimentos e formando novas formas de cultuar, tipos de moeda de troca, estilos nas artes musicais e plásticas, e conceitos de parentesco foram elaborados. O movimento contínuo de celebrar e renovar o conhecimento são essenciais para que não se fixem em um determinado contexto histórico e sigam o andamento das dinâmicas sociais.

Na arte da *djaliá* e do afro-mandinga vemos combinações múltiplas de talentos individuais e, como assinala Guyer (1993), imaginamos concomitante a isso um processo social também formado por uma multiplicidade de indivíduos, que trazem diferentes contribuições para o todo social. As qualidades artísticas seriam produzidas talvez não por necessidade, mas pela agregação de indivíduos a um colectivo, numa percepção de sua agencialidade, portanto, que vê antes a pessoa do que a coisa.

A origem griot faz dos sujeitos potencialmente capazes de aprender uma arte, pensada como una e continuada por uma história e tradição que mantêm a fama de suas famílias. Entretanto, ser um bom griot é diferente de ser um griot apenas. Há aqueles que desde o nascimento são “escolhidos”, ou que entende-se terem nascido com um determinado talento, essencial para a arte da *djaliá*. Na sua educação, serão criados para desenvolverem certas capacidades e, assim, crescerem individualmente e poderem também contribuir para o crescimento de um colectivo. Os indivíduos nunca estão sozinhos. O herói mandinga tem a missão de zelar e manter a honra de seus antecessores e daqueles que virão depois dele.

Coaduno à noção de enunciação já referida, a percepção dessa origem não é aqui entendida apenas como uma busca pela fidedignidade a uma memória do passado. Vemos que, na “trilha da instabilidade oculta” que o tempo da libertação provoca (como diria Fanon), os griots recorrem ao passado como uma luta em seu presente, retirando o poder enunciativo da presença colonial e do nascimento do estado-nação como inventores da historicidade original (Bhabha 2003) mandinga. Ou seja, os griots reafirmam uma historicidade mandinga que é anterior à narrativa colonial e ao estado-nação pós-colonial.

Como me ensinou Sambala Canuté, e as performances de seus irmãos, irmãs, primos, tios, mãe, “História é deslocação”. Olhar para ela é uma maneira de realojar-se e de marcar sua presença incontestável, seu papel essencial não para a restauração da ordem social apenas, mas para a invenção de uma nova ordem e o estabelecimento de uma realidade que pareça mais justa, ou ao menos, mais digna para quem deva viver nela.

Em seu programa de rádio, histórias da tradição oral mandinga são contadas em kriol, os nomes dos personagens são trocados, a etnicidade é relevada. Entretanto, permanece a relação paradigmática entre griot e público, que não faz desaparecer a cultura mandinga em um ambiente crioulo, mas sim, propõe um lugar próprio na construção da identidade nacional na Guiné-Bissau.

O programa de Sambala Canuté traz aquilo que está em jogo na *djaliá*: a capacidade de celebrar o próprio povo tanto por meio da manutenção do status social de cada indivíduo como da sua relação com o todo social (Ebron 2002). Sambala faz lembrar as pessoas o que considera importantes para o cenário político e social de seu país, relembra sua irmã e como ela trabalhou em articulação com sua tradição para animar as festas tanto na Guiné-Bissau como em Portugal. Mantém acesas as relações de patronagem e as ligações religiosas, agradecendo à elite política e económica do país e à elite religiosa islâmica às quais presta seus serviços tradicionais de griot.

Os desafios que a *djaliá* enfrenta actualmente decorrem do trânsito de seus artistas por entre diferentes realidades. Em sua génese, a *djaliá* promove acontecimentos que são parte essencial do funcionamento da estrutura da sociedade mandinga (sendo moeda corrente de sua economia política). Actualmente, busca se fazer valer enquanto uma forma de arte que também é parte de um grande mosaico artístico e cultural da sociedade bissau-guineense e, para tanto, passa também a ser chão para uma corrente musical e artística (o afro-mandinga) que procura ser incorporada na política cultural e económica deste mesmo país e também de sua comunidade na diáspora.

BIBLIOGRAFIA

ABRANCHES, Maria. 2004. *Pertenças fechadas em espaços abertos – Estratégias de (re)Construção Identitária de Mulheres Muçulmanas em Portugal*. Lisboa: ACIDI.

_____. 2013. *The routes of land's roots: connecting life-worlds between Guinea-Bissau and Portugal through food-related meanings and practices*. Tese de doutoramento em Antropologia Social apresentada no Departamento de Antropologia Social da University of Sussex.

ABRANTES, Manuel Bivar. 2011. *Os chãos dos biafadas: memória, território e posse da terra em Quinara, sul da Guiné-Bissau*. Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos – Ramo de Política, Estado e Relações Internacionais apresentado no Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE.

ABREU, Alexandre. 2013. *Migration and Development in Contemporary Guinea-Bissau: A political economy approach*. Tese de doutoramento em Economia apresentada no Departamento de Economia, da School of Oriental and African Studies da University of London.

AGAWU, Kofi. 2003. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. Londres: Routledge.

AKYEAMPONG, Emmanuel. 2000. «Africans in the diaspora; the Diaspora and Africa», *African Affairs* 99(395): 183-205.

AMSELLE, Jean-Loup e Elikia M'BOKOLO. 1985. *Au coeur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*. Paris: Éditions La Découverte.

ANDERSON, Benedict. 1989. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

APPIAH, Kwame Anthony. 1998[1997]. «Patriotas Cosmopolitas», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 13(36)

ASAD, Talal. 1986. *The idea of an anthropology of Islam*. Occasional Paper Series, Center for Contemporary Arab Studies. Washington D.C.: Georgetown University

AUGEL, Moema Parente. 2007. *O Desafio do Escombros. Nação, Identidades e Pós-Colonialismo na Literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária.

AUSLANDER, Philip. 1998. «Seeing is believing. Live Performance and the Discourse of Authenticity on Rock Culture». *Literature and Psychology* 44(4): 1-25.

_____. 2004. «Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto» *Contemporary Theatre Review*, 14(1): 1-13.

_____. 2006. «Music as performance. Living in the immaterial world». *Theatre Survey* 47(2): 261-269.

AUSTEN, Ralph (ed). 1999. *In Search of Sunjata. The Mande Oral Epic as History, Literature and Performance*. Indiana: Indiana University Press

BA, Amadou Hampaté. 1993. «La notion de Personne en Afrique Noire». In *La notion de personne en Afrique Noire*, org. G. Dieterlen. Paris: L'Harmattan, 181-193.

BARRY, Boubacar. 1998[1988]. *Senegambia and the Atlantic Slave Trade*. Cambridge: Cambridge University Press.

BARTH, Fredrik. 1973. «Descent and Marriage reconsidered». In *The Character of kinship*, org. J. Goody. Cambridge: Cambridge University Press, 3-20.

BATESON, Gregory. 2000[1972]. *Steps to an ecology of mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2008. *Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné desenhado a partir de três perspectivas*. São Paulo: Edusp.

BAUSSINGER, H. 1990[1961]. *Folk Culture in a World of Technology*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

BECKER, Howard S. 2008[1982]. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte

BELCHER, Stephen. 1999. «Sinimogo, 'Man for Tomorrow': Sunjata on the Fringes of the Mande World». In *In Search of Sunjata. The Mande Oral Epic as History, Literature and Performance*, org. Ralph Austen. Indiana: Indiana University Press, 89-110.

BENJAMIN, Walter. 1992[1936]. «O narrador. Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov». In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 27-57.

BIRD, C., e M. B. KENDALL. 1987[1980]. «The Mande Hero». In *Explorations in African Systems of Thought*, eds. Ivan Karp e Charles S. Bird. Washington: Smithsonian Institution Press, 13-26.

BIRD, C., M. B. KENDALL E Kalilou TERA. 1995. «Etymologies of Nyamakala». In *Status and Identity in West Africa. Nyamakalaw of Mande*, org. D. Conrad e B. Frank. Indiana: University of Indiana Press, 27-35.

BHABHA, Homi K. 2003. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG

BLAU, Jnan. 2009. «“More than 'Just' Music”: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance». *Revista Transcultural de Musica*, 13, on line.

BLEDSON, Caroline. 1980. *Women and Marriage in Kpelle Society*. Stanford: Stanford University Press.

BORDONARO, Lorenzo. 2010. «Modernity as marginality: the making and the experience of peripherality in the Bijagó islands (Guinea-Bissau)». *Cadernos de Estudos Africanos*, 18-19: 117-137.

BORDONARO, Lorenzo e PUSSETTI, CHIARA G. 2006. «Da utopia da emigração à saudade dos emigrados. Percursos migratórios entre Bubaque (Guiné Bissau) e Lisboa». In *Terrenos Metropolitanos: Ensaio sobre produção etnográfica*, orgs. Antónia Pedrosa de Lima e Ramón Sarró. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 125-154.

BORGES, Júlio César. 2004. *O retorno da velha senhora ou a categoria tempo entre os Krahô*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

BOURDIEU, Pierre. 1977. *Outline a theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1983 [1980]. *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.

_____. 2010. *A distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edições 70.

BRAH, Avtar. 1996. *Cartographies of Diaspora*. Londres: Routledge.

BRUNER, 1999. «Return to Sumatra: 1957, 1997». *American Ethnologist* 26(2): 461-477.

De BRUJIN, Miriam e Rijk van DIJK. 1997. «Introduction: Peuls et Mandingues: Dialectique des constructions identitaires». In: *Peuls et Mandingues: dialectique des constructions identitaires*, org. Miriam DeBruijn e Rijk van Dijk. Paris, Leiden: Karthala, Afrika-studiecentrum, 13-29.

_____. 2012. «Introduction. Connectivity and Postglobal Moment: (Dis)connections and Social Change in Africa». In *The social life of connectivity in Africa*, eds. Miriam de Bruijn e Rijk van Dijk. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 1-20.

BUTLER, Judith. 2003[1990]. *Problemas de Género. Feminismo e Subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CARDEIRA DA SILVA, Maria. 1999. *Um Islão Prático: O quotidiano feminino em meio popular muçulmano*. Oeiras: Celta Editora.

CARDOSO, Carlos. 2003. «As tendências actuais do Islão na Guiné-Bissau». In, *O Islão na África Subsariana - Actas do Colóquio Internacional*, coord. António Custódio Gonçalves. Porto: CEA – Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 45-55.

CARL, Florian. 2009. *Berlin/Accra: Music, Travel and the Production of Space*. Berlim: LIT.

CARREIRA, António. 1936. *Costumes Mandingas*. Cadernos Coloniais 29. Lisboa: Editorial Cosmos.

_____. 1939. *Mandingas*. Cadernos Coloniais 13. Lisboa: Editorial Cosmos.

CARREIRO, Maria João. 2007. *Dinâmicas Transnacionais protagonizadas por Associações de Migrantes em Portugal*. CIES/E-working paper 26. Lisboa: ISCTE.

CARSTEN, Janet (ed). 2000. *Cultures of relatedness. New approaches to the study of kinship*. Cambridge: Cambridge University Press.

CAROÇO, Jorge Vellez. 1948. *Monjur. O Gabu e a sua História*. Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa

CARVALHO, Clara. 1990. *O Rei Exterior. Questões sobre a simbologia da realeza em três sociedades na África Ocidental*. Trabalho de síntese previsto pelo artigo 58º do Estatuto da Carreira Docente Universitária, para efeitos de prestação de provas de aptidão pedagógica e capacidade científica. Lisboa, ISCTE (mimeo).

_____. 2000. «A revitalização do poder tradicional e os regulados manjacos da Guiné-Bissau». *Etnográfica* IV(1): 37-59.

CARVALHO, Flávio. 2010. *O contador de histórias e a bricolagem*. Disponível on line: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/722/662>

CARVALHO, J. Jorge de. 2000. *Um panorama da música afro-brasileira*. Série Antropologia 275. Brasília: Universidade de Brasília.

CHABAL, Patrick. 1986. «Revolutionary Democracy in Africa: the case of Guinea-Bissau». In *Political Domination in Africa: Reflections on the Limits of Power*, ed. Patrick Chabal. Cambridge: Cambridge University Press, 84-108.

CHARRY, Ed. 2004[2000]. *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The Chicago University Press

CIA. 2013. *The World Factbook: Guinea-Bissau*. Disponível on line em: https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/print/country/countrypdf_pu.pdf

CISSÉ, Youssouf. 1993. «Signes Graphiques, Représentations, Concepts et Tests Relatifs a La Personne Chez le Malinké et Les Bambara du Mali», in *La Notion de Personne en Afrique Noire*, org. G. Dieterlen. Paris: L'Harmattan, 131-179.

CLIFFORD, James. 1994. «Diasporas». *Cultural Anthropology* 9(3): 302-338.

COLE, Jennifer. 2001. *Forget colonialism? Sacrifice and the Art of memory in Madagascar*. Califórnia: University of California Press.

COMAROFF, J e COMAROFF, John. 1993. *Modernity and its malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

CONDE, Alpha. 1974. *Les Sociétés Traditionnelles Mandingues*. Mimeo. Niamey: Centre Regional de Documentation pour la Tradition Orale.

CONNERTON, Paul. 1989. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONRAD, David. 1985. «Islam in the oral traditions of Mali: Bilali and Surakata». *Journal of african history* 26(1): 33-49.

_____. 1995. «Blind Men Meets the Profet. Oral tradition, Islam and Funé Identity». In *Status and Identity in West Africa. Nyamakalaw of Mande*, ed. David Conrad e Barbara E. Frank. Indiana: Indiana University Press, 86-132.

_____. 2010 [2005] *Empires of medieval West Africa : Ghana, Mali, and Songhay*. Nova Iorque: Chelsea House.

CONRAD, David C. e Barbara E. Frank (eds). 1995. *Status and Identity in West Africa. Nyamakalaw of Mande*. Indiana: Indiana University Press.

COPLAND, David. 1997. «Eloquent Knowledge: Lesotho Migrants' Songs & the Anthropology of experience». In *Readings in African Popular Culture*, org. Karin Barber. Indiana: Bloomington, 29-40.

COUNSEL, Graeme. 2006. *Mande popular music and cultural policies in West Africa*. Tese de Doutoramento apresentada no Department of English with Cultural Studies, Faculty of Arts, University of Melbourne, Australia.

D'ALISERA, JoAnn. 2004. *An Imagined Geography. Sierra Leonean Muslims in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

DAVIDSON, Basil. 1966. *A history of West Africa to the nineteenth century*. Nova Iorque: Anchor Books.

DELAFOSSÉ, M. 1916. «Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs». In *Annuaire et Mémoires Comité d'Études Historiques et Scientifiques de l'AOF*: 352-355.

DESCOLA, Philippe. 2012. «Beyond nature and culture Forms of attachment». *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1): 447-471.

DIAS, Eduardo Costa. 2005. «Da escola corânica tradicional à escola arabi: um simples aumento de qualificação do ensino muçulmano na Senegâmbia?». *Caderno de Estudos Africanos* 7/8: 125-155.

_____. 2007. «Les Musulmans Guinéens Immigrés de Lisbonne. Évitement et fascination ambiguë pour « l'autre musulman »». *Lusotopie* XIV (1): 181-203.

DIAWARA, Manthia. 2000[1998]. *In search of Africa*. Londres/Cambridge: Harvard University Press.

DJEDJE, Jacqueline Cogdell. 2008. *Fiddling in West Africa: touching the spirit in Fulbe, Hausa, and Dagbamba cultures*. Indiana: Indiana University Press.

DORSCH, Hauke. 2005. «Cosmopolitans, Diasporists and Griots. The role of Diasporic Elites». In *Religion in the context of African Migration*, eds. Cordula Weißköppel e Afe Adogamé. Bayreuth: African Studies Series, 56-77.

_____. 2008. «Griots, Roots and Identity in the African Diaspora». In *Diaspora, identity, and religion: new directions in theory and research*, eds. Waltraud Kokot, Khachig Tölölyan, Carolin Alfonso. London: Routledge, 102-116.

DUMONT, Louis. 1997. *Homo Hierarchicus: O sistema das castas e suas implicações*. São Paulo: EDUSP

DURÁN, Lucy. 2007. «Ngaraya: women and music mastery in Mali». *Bulletin of SOAS* 70(3): 569-602.

EBRON, Paulla. 2002. *Performing Africa*. Princeton: Princeton University Press.

_____. 2004. «Continental Riffs». *African Identities* 2(2): 133-149.

EDWARDS, Jeanette e Marilyn STRATHERN. 2000. «Including our own». In *Cultures of Relatedness. New Approaches to the study of kinship*, ed. Janet Carsten. Cambridge: Cambridge University Press, 149-166.

ENGELKE, Matthew. 2007. *A Problem of Presence: Beyond Scripture in an African church*. Berkeley: University of California Press.

ERIKSEN, Thomas. 1993. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. Londres: Pluto Press.

ERLMANN, V. 1996. «The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s». *Public Culture* 8: 467-487.

EVANS-PRITCHARD, E.E. 1993[1940]. *Os Nuer*. São Paulo: Editora Perspectiva.

FALCETO, F. 2002. «Un siècle de musique moderne en Éthiopie (précédé d'une hypothèse baroque)». *Cahiers d'Études Africaines* 168(4): 711-738.

FANON, Franz. 1969. *The Wretched of the Earth*. Londres: Penguin Books.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 1980. *Deadly Words: Witchcraft in the Bocage*. Cambridge: Cambridge University Press.

FEELY-HARNIK, G. 2001. «Against the motion (1), The past is a foreign country». In *Key Debates in Anthropology*, org. Tim Ingold. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory. Londres: Routledge, 172-177.

FELD, Steven. 2001. «A sweet lullaby for world music». In *Globalization*, org. Arjun Appadurai. Durham: Duke University Press, 189-216.

FELD, Steven e Basso, H. 1996. *Senses of Place*. Santa Fe, N.M.: School of American Research.

FERGUSON, James. 1999. *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

_____. 2006. *Global Shadows: Africa in the neoliberal world order*. London, Durham, N.C.: Duke Univ. Press.

FERME, Mariane C. 2001. *The Underneath of Things. Violence, History and the Everyday in Sierra Leone*. California: University of California Press.

FERREIRA, Ondina. 1979. «Djidiús - pequena monografia». *Africa: Literatura, Arte e Cultura* 1(3): 263-267.

FLEISCHER, Soraya Resende. 2007. *Parteiras, Buchudas e Aperreios: Uma etnografia do atendimento obstétrico não oficial na cidade de Melgaço, Pará*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GABLE, Eric. 1995. «The Decolonization of Consciousness: Local Skeptics and 'The Will to be Modern' in a West African Village» *American Ethnologist* 22(2): 242-257.

_____. 2009. «Conclusion: Guinea-Bissau yesterday... and tomorrow». *African Studies Review* 52(2): 165-179.

GARDNER, Katy and GRILLO, Ralph. 2002. «Transnational households and ritual». *Global Networks* 2(3): 179-262.

GELL, Alfred. 1992. «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology». In *Anthropology, Art and Aesthetics*, eds. J. Coote and A. Shelton. Oxford: Clarendon, 40–66.

_____. 1995. «The language of the forest: Landscape and Phonological Iconism in Umeda». In *The anthropology of landscape: perspectives on place and space*, eds. Eric Hirsch e Michael O’Hanlon. Oxford: Oxford University Press, 232-254.

_____. 1996. *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford e Washington, D.C: Berg.

_____. 1998. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon.

GILLIS, John. 1994. «Introduction». In *Commemorations: The Politics of National Identity*, ed. John Gillis. Princeton: Princeton University Press, 2–24.

GILROY, Paul. 2001[1993]. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34.

GILSENAN, Michael. 2005[1982] *Recognizing Islam. Religion and Society in the Modern Middle East*. Londres: I.B.Tauris.

GLICK-SCHILLER, Nina, BASCH, Linda, e Cristina BLANC-SZANTON. 1992. «Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration». *Annals of the New York Academy of Sciences* 645: 1-24.

GODINHO, Susana Miguel. 2010. *Novos possíveis: estratégias identitárias de mulheres oriundas da Guiné-Bissau em Portugal*. Lisboa: Observatório da Imigração/ACIDI.

GOW, Peter. 1996. «Against the motion (2). Aesthetics is a cross cultural category». In *Key Debates in Anthropology*, org. Tim Ingold. Londres: Routledge, 219-222.

GROSZ, Elizabeth. 2008. *Chaos, territory, art. Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press.

GUPTA, Akhil e James FERGUSON. 1992. «Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference». *Cultural Anthropology* 7(1): 6-23.

GUYER, Jane I. 1993. «Wealth in People and Self-Realization in Equatorial Africa». *Man* (N.S.) 28: 243-265.

GUYER, Jane I. e Samuel M. Eno BELINGA. 1995. «Wealth in People as Wealth in Knowledge: Accumulation and Composition in Equatorial Africa». *Journal of African History*, 36(1): 91-120.

HALBWACHS, Maurice. 1980 [1950]. *The Collective Memory*. New York: Harper and Row.

HALE, Thomas. 2007[1998]. *Griots and Griottes. Masters of Word and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

HANNERZ, Ulf. 2003. «Being there . . . and there . . . and there! Reflections on multi-site ethnography». *Ethnography* 4(2): 201-216.

HARDING, Frances. 2002. *The Performance Arts in Africa: A reader*. Londres: Routledge.

HOJBERG, Christian *et alia*. 2012. *National, Ethnic and Creole Identities in Contemporary Upper Guinea Coast Societies*. Working Paper 135. Max Planck Institute for Social Anthropology.

HOSBAWN, Eric e RANGER, Terence. 1997[1983]. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOFFMAN, Barbara. 2000. *Griots at war. Conflict, conciliation and caste in Mande*. Bloomington: Indiana University Press.

HOLMER, J. Teresa. 2009. «When Blood Matters: making kinship in Colonial Kenya». In *Kinship and Beyond: The genealogical model reconsidered*, eds. Sandra Bamford e James Leach. Oxford: Berghan Books, 50-83.

HOPKINS, Nicholas. 1971. «Maninka Social Organization». In *Papers on the Mandinga*, ed. Carleton Hodge. Bloomington: Indiana University Press, 99-128.

INGOLD, Tim (ed.). 2001. *Key Debates in Anthropology*. Londres: Routledge.

_____. 2007. *Lines. A brief history*. London: Routledge.

_____. 2011. *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.

JANSEN, Jan. 2003. «Narratives on Pilgrimages to Mecca: Beauty versus History in Mande Oral Tradition». In *Sources and Methods in African History: Spoken, Written, Unearthed*, org. Toiyin Falola e C. Jennings. Rochester: University of Rochester Press, 249 – 267.

JANSEN, Jan e ZOBEL, Clemens. 1996. «Kinship as Political Discourse. The representation of harmony and change in Mande». In *The Younger Brother in Mande - Kinship and Politics in West Africa*, org. Jan Jansen e Clemens Zobel. Leiden: Centre of Non-Western Studies, 1-7.

JANSEN, J e ZOBEL, Clemens (eds.). 1996. *The younger brother in Mande: kinship and politics in West Africa*. Leiden: Centre of Non-Western Studies.

JAO, Mamadu. 2002. «Relações entre fulas e mandingas nos espaços Gabu e Forreá». *Soronda Nova Série* 3: 5-28.

JOHNSON, Michelle. 2002. Being Mandinga, Being Muslim: Transnational Debates on Personhood and Religious Identity in Guinea-Bissau and Portugal. Tese de doutoramento em Antropologia Social apresentada no Departamento de Antropologia da University of Illinois at Urbana-Champaign. (mimeo).

_____. 2006. «‘The Proof Is On My Palm’: Debating Ethnicity, Islam And Ritual In A New African Diaspora». *Journal of Religion in Africa* 36.1: 50-77.

_____. 2007. «Making Mandinga or Making Muslims? Debating Female Circumcision, Ethnicity, and Islam in Guinea-Bissau and Portugal». In *Transcultural bodies: female genital cutting in global context*, ed. Ylva Hernlund and Bettina Shell-Duncan. New Jersey/London: Rutgers University Press, 202-222.

_____. 2009. «Death and Left Hand: Islam, Gender, and “Proper” Funerary Custom in Guinea-Bissau and Portugal». *African Studies Review* 52(2): 93-117.

KATZ, Helena. 2005. *Um, dois três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial.

KHOL, Christoph. 2009. *The Kristons de Geba of Guinea-Bissau: Creole Contributions to a Post-colonial Nation-Building*. Online Working Paper 9: Graduate School Society and Culture in Motion, Martin-Luther-Universität Halle Witteberg.

_____. 2011. «National integration in Guinea-Bissau since Independence». *Cadernos de Estudos Africanos* 20: 86-109.

KNIGHT, Roderic. 1989. «The Mande Sound: African Popular Music on Records». *Ethnomusicology* 33(2): 371-376.

KIWAN, Nadia e MEINHOF, Ulrike Hanna. 2011. *Cultural globalization and music: African artists in transnational networks*. Londres: Palgrave MacMillan.

LAMBERT, Helen. 2000. «Sentiment and Substance in North Indian forms of Relatedness». In *Cultures of relatedness. New approaches to the study of kinship*, ed. Janet Carsten. Cambridge: Cambridge University Press, 73-89.

LATOUR, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: EDUSP.

LAUNAY, Robert e Marie MIRAN. 2000. «Beyond Mande Mory: Islam and Ethnicity in Côte d’Ivoire». *Paideuma*, 46: 63-84.

LEACH, James. 2009. «Knowledge as Kinship. Mutable essence and the significance of transmission on the Rai Coast of Papua New Guinea.» In *Kinship and Beyond. The Genealogical Model reconsidered*, eds. Sandra Bamford e James Leach. Oxford: Berghan Books, 175-192.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2004[1964]. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. 2008[1962]. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus Editora

LEUTHOLD, Steven M. 2011. *Cross-cultural Issues in Art. Frames for understanding*. New York: Routledge.

LOPES, Carlos. 1993. «La présence islamique dans l'espace kaabunké». In *Mansas, Escravos, Grumetes e Gentio: Cacheu na Encruzilhada de Civilizações*, coord. Carlos Lopes. Bissau: INEP, 79-98.

_____. 1994. «Os limites históricos de uma fronteira territorial.: Guiné “Portuguesa” ou Guiné-Bissau». *Lusotopie: Geopolitiques du Monde Lusophone*. Paris: L'Harmattan, 135-142.

LOWENTHAL, D. 2001. «For the motion (1): The past is a foreign country». In *Key Debates in Anthropology*, org. Tim Ingold. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory. Londres: Routledge, 167-171.

MACHADO, Luís Fernando. 1998. «Da Guiné-Bissau a Portugal: Luso-Guineenses e Imigrantes». *Sociologia: Problemas e Práticas* 26: 9-56.

_____. 2002. *Contrastes e Continuidades: Migração, Etnicidade e Integração dos Guineenses em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

_____. 2003. «Imigração e imigrantes em Portugal. Parâmetros de regulação e cenários de exclusão». *Sociologia: Problemas e Práticas* 41: 183-188.

MANCHUELLE, François. 1997. *Willing Migrants: Soninke Labors Diasporas 1848-1960*. Ohio: Ohio University Press.

MANE, M. 1991. «Le Kaabu, une des Grandes Entités du Patrimoine Historique Guineo-Sene-Gambien». *Ethiopique* 54(7): http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=182

MAPRIL, José. 2005. ««Bangla masjid»: Islão e bengalidade entre os bangladeshianos em Lisboa». *Análise Social* XXXIX(173): 851-873.

_____. 2008. «Os sonhos da “modernidade”. Migrações globais e consumos entre Lisboa e Dhaka». In, *A globalização no divã*, eds. Rentato Miguel do Carmo, Daniel Melo e Ruy Llera Blanes. Lisboa: Tinta da China, 65-88.

MARCUS, George. 1995. «Ethnography in/of the World System. The emergence of Multi-sited Ethnography». *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

_____. «2009. Multi-sited ethnography: notes and Queries». In *Multi-sited ethnography: theory, praxis and locality in contemporary research*, ed. Mark-Anthony Falzon. London: Ashgate, 181-197.

MARTINS, Valeria. 2009. *Uma etnografia do Nove: brincadeiras de viola em Machado e arredores (MG)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

MASQUELIER, Adeline. 2001. *Prayer Has Spoiled Everything: Possession, Power, and Identity in an Islamic Town of Niger*. Durham: Duke University Press.

MAUSS, Marcel. 2003a [1938]. «Uma categoria do Espírito Humano: A noção de Pessoa, a de “Eu”». In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 369-400.

_____. 2003b [1935] «As técnicas do corpo». In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 401-424.

McNAUGHTON, Patrick R. 1993. *The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power and Art in West Africa*. Indiana: Indiana University Press.

MENDY, Peter Karybe. 2003. «Portugal's Civilizing Mission in Colonial Guinea-Bissau: Rhetoric and Reality». *The International Journal of African Historical Studies* 36(1): 35-58.

- MIDDLETON, Karen. 2000. «How Karembola men become mothers». In *Culture of Relatedness. New Approaches to the Study of Kinship*, ed. Janet Carsten. Cambridge: Cambridge University Press, 104-127.
- MIGNOLO, Walter. 2000. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press.
- MORAES FARIAS, P. 2004. *Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel*. Casa das Áfricas: São Paulo.
- MORPHY, Howard. 1995. «Landscape and the reproduction of social past». In *The anthropology of landscape: perspectives on place and space*, eds. Eric Hirsch e Michael O'Hanlon. Oxford: Oxford University Press, 184-209.
- _____. 2007. *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*. Oxford, New York: Berg.
- MUDIMBE, V.Y. 1988. *The Invention of Africa*. Bloomington: University of Indiana Press.
- MUNN, Nancy. 1986. *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1992. «Cultural Anthropolgy of time: a critical essay». *Annual Review of Anthropology* 21: 93-123.
- NIANE, D. T. 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris/Dakar: Présence Africaine.
- PALMIÉ, S. 2007. «Introduction. Out of Africa?». *Journal of Religion in Africa* 37: 325-336.
- PANETON, Sylvain. 1987. *Le balafon mandinka mori. Compte-rendu et perspectives de recherches et d'études en Guinée-Bissau*. Dissertação de Mestrado de Artes em Musicologia apresentada à Faculdade de Música da Universidade de Montreal (Mimeo).
- _____. 1991. O Balafon de Tabato. *Soronda* 12: 45-60.
- PANZACCHI, Cornelia. 1994. «The livelihoods of traditional griots in modern Senegal». *Africa* 64(2): 190-210.

- PÉLISSIER, René. 2001. *História da Guiné. Portugueses e Africanos na Senegâmbia. 1841-1936*. Lisboa, Editorial Estampa.
- PERSON, Yves. 1981. «Problèmes de l'histoire du Gaabu». *Ethiopique* 28: 60-72.
- PITKIN, Hanna Fenichel. 1967. *The Concept of Representation*. Berkeley: University of California Press.
- PIOT, Charles. 1999. *Remotely Global: village modernity in West Africa*. Chicago: The Chicago University Press.
- _____. 2010. *Nostalgia for the Future: West Africa After the Cold War*. Chicago: The Chicago University Press.
- POLLOCK, Sheldon *et alia*. 2000. «Cosmopolitanisms». *Public Culture* 12(3): 577-589.
- QUINTINO, Maria Celeste Rogado. 2010. «Práticas associativas de guineenses, conexões transnacionais e cidadania incompleta». *Revista Migrações* 6: 81-102.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. 2009. «O que é cosmopolitismo?». *Vibrant* 2(1/2): 19-27.
- RICCIO, Bruno. 2001. *Disaggregating the Transnational Community Senegalese Migrants on the Coast of Emilia-Romagna*. Working Paper 01-11, Transcomm Programme, University of Oxford.
- _____. 2006. ««Transmigrants» mais pas «Nomades» Transnationalisme mouride en Italie.» *Cahiers d'Études Africaines* 181(1): 95-114.
- ROSALDO, Renato. 1980. *Ilongot Headhunting. 1883-1974. A study in Society and History*. Stanford: Stanford University Press.
- ROWLANDS, Michael e DeJONG, Ferdinand. 2007. «Introduction». In *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memories in West Africa*, eds. Michael Rowlands e Ferdinand DeJong. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 13-30.
- SADJI, Abdoulaye. 1985. *Ce que dit la musique africaine...* Dakar: Présence Africaine.

SAFRAN, W. 1991. «'Diasporas in modern societies: myths of homeland and return'». *Diaspora* 1: 83–99.

SALIH, Ruba. 2003. *Gender in Transnationalism. Home, longing and belonging among Moroccan migrant women*. Londres: Routledge.

SARAIWA, Clara. 2008. «Transnational Migrants and Transnational Spirits. An African Religion in Lisbon». *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(2): 253-269.

SARRÓ, Ramón. 2007. *La Aventura Como Categoría Cultural. Apuntes Simmelianos Sobre La Emigración Subsahariana*. Lisboa: ICS Working Papers, ICS.

_____. 2009. *The Politics of Religious Change on The Upper Guinea Coast: Iconoclasm done and undone*. Edimburgo: Edinburgh University Press

_____. 2010. «Map and Territory: the politics of place and autochtony among Baga sitem (and their neighbours)». In *The Powerful Presence of the Past: Integration and Conflict along the Upper Guinea Coast*, eds. Jacqueline Knör e Wilson Trajano Filho. Leiden: Brill, 231-252.

SARRÓ, Ramon e MAPRIL, José. 2011. «“Cidadãos e Súditos”: imigração, cidadania e legado colonial na Europa contemporânea». *Revista Migrações* 8: 27-34.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2007. *O arpão e o anzol*. Tese de doutorado em Antropologia Social apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, PPGAS/UnB.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, PPGAS/UnB.

SCANTAMBURLO, Luigi. 2002. *Dicionário do Guineense. Dicionário Guineense-Português/Disionariu guinensi-puturuguis*. Bissau: Edições FASPEBI.

SCHAFFER, Matt e Christine COOPER. 1987[1980]. *Mandinko. The ethnography of a West African Holy Land*. Prospect Heights: Waveland Press.

SCHEELE, Judith. 2012. *Smugglers and Saints of the Sahara: Regional Connectivity in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEF, Gabinete de Estudos, Planeamento e Formação. 2013. *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilos 2012*. Lisboa: GEPF/SEF.

SHAW, Rosalind. 2002. *Memories of the slave trade. Ritual and the historical imagination in Sierra Leone*. Chicago: University of Chicago Press.

SHILS, Edward. 1981. *Tradition*. Londres: Faber and Faber.

SILVA, Artur Augusto da. 1969. *Usos e costumes jurídicos dos Mandingas*. Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa.

SIMMEL, George. 1971a[1903]. «The metropolis and mental life». In *On Individuality and Social Forms*, ed. Donald Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 324-339.

_____. 1971b[1911]. «The Adventurer». In *On Individuality and Social Forms*, ed. Donald Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 143-149.

STOLLER, Paul. 2002. «Crossroads: Tracing African paths on New York City streets». *Ethnography* 3(1): 35-62.

STRATHERN, Andrew. 2004. *Body Thoughts*. Michigan: Michigan University Press.

STRATHERN, Marilyn. 2001. «For the motion (1). The concept of society is theoretically obsolete?». In *Key debates in Anthropology*, org. Tim Ingold. Londres: Routledge, 50-55.

_____. 2005. *Kinship. Law and the Unexpected. Relatives Are Always a Surprise*. Cambridge: Cambridge University Press.

SUSO, Saiba K. 2011. *Globalisaton and Singing Culture. Experience of the Mandinka of the Gambia*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.

TABATO, Festival da Cultura Tradicional. 2010. Brochura da Programação do Festival de Cultura Tradicional do Balafon. Tabato, Guiné-Bissau (mimeo).

TAMARI, Tal. 1991. «The development of cast systems in West Africa». *Journal of African History* 32(2): 221-250.

TANG, Patrícia. 2007. *Masters of the Sabar. Wolof Griots Percussionists of Senegal*. Philadelphia: Temple University Press.

TEMUDO, Marina Padrão. 2008. «From ‘People’s struggle’ to ‘This war of today’: Entanglements of Peace and Conflict in Guinea-Bissau». *Africa* 78(2): 245-263.

TOLOLYAN, Khachig. 2006. «A General Introduction to Exile». In *Les diasporas dans le monde contemporain. Un état des lieux*, eds. W. Berthomiere e C. Chivallon. Collectif Broche, 195-209.

TRAJANO FILHO, Wilson. 2010. «Território e Idade: Acoradouros do pertencimento nas mandjuandadis da Guiné-Bissau». In, *Lugares, Pessoas e Grupos: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional*, org. Wilson Trajano Filho. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 277-257.

URDANG, Stephanie. 1975. «Fighting Two Colonialisms: The Women's Struggle in Guinea-Bissau». *African Studies Review* 18(3): 29-34.

VAKIL, AbdoolKarim. 2004. «Do Outro ao Diverso. Islão e Muçulmanos em Portugal: histórias, discursos, identidades». *Revista Lusófona de Ciências das Religiões* III (5/6): 283-312.

VANSINA, Jan. 1960. «Recording the Oral History of the Bakuba – I . Methods». *Journal of African History* 1(1): 43-51.

VERTOVEC, Steven. 2009. *Transnationalism*. Nova Iorque: Routledge.

VIGH, Henrik. 2010. «Youth mobilization as social navigation: Reflections on the concept of *dubriagem*». *Cadernos de Estudos Africanos*, 18-19: 139-164.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1999. «Animism revisited: Personhood, environment and relational epistemology». *Current Anthropology* 40(supl): 67-91.

WAGNER, Roy. 1986. *Symbols that stand for themselves*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. 1991. «The Fractal Person». In *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*, eds. Marilyn Strathern e Maurice Godelier. Cambridge: Cambridge University Press, 159-173.

WALDMAN, Maurício. 1997/98. «Africanidade, Espaço e Tradição. A topologia do imaginário espacial tradicional africano na fala “griot” sobre Sundjata Keita do Mali». *África* 20-21: 219-268.

WERBNER, Pnina (ed). 2008. *Anthropology and the New Cosmopolitanism*. Asa Monographs 45. Oxford: Berg.

_____. 2008. «Introduction: Towards a new Cosmopolitan Anthropology». In *Anthropology and the New Cosmopolitanism*, ed. Pnina Werber. Asa Monographs 45. Oxford: Berg, 1-30.

WERBNER, Richard. 2008. «Responding to Rooted Cosmopolitanism. Patriots, Ethnics and the Public Good in Botswana». In *Anthropology and the New Cosmopolitanism*, ed. Pnina Werber. Asa Monographs 45. Oxford: Berg, 173-196.

WHITE, Bob. 2002. «Reflexions sur un hymne continental: La musique africaine dans le monde». *Cahiers d'Études Africaine* 168(4): 633-644.

WILLIAMS, R. 1961. *The Long Revolution*. Nova Iorque: Chatto and Windus.

WIRTZ, Kristina. 2007. «Divining the Past: The Linguistic Reconstruction of ‘African’ Roots in Diasporic Ritual Registers and Songs». *Journal of Religion in Africa* 37: 242-274.

WRIGHT, Donald R. 2010. *The world and a very small place in Africa. A history of globalization in Niuni, The Gambia*. Nova Iorque: M.E. Sharpe

ZEMP, Hugo, 1964. «Musiciens autochtones et griots malinké chez les Dan de Côte d'Ivoire». *Cahiers d'Etudes Africaines* 4/3: 370-382.

Glossário de termos kriols e mandingas

Balafon (kriol): Tipo de lamelofone, em que o toque das teclas em madeira são repercutidas por pequenas cabaças. É uma transformação da palavra bala, que nomeia em mandinga o mesmo instrumento.

Choro (kr.): Velório; momento em que todos se reúnem para chorar a morte de alguém e realizar rituais fúnebres.

Drums (kr.): Tipo de membramofone cilíndrico repercutido por varetas de pau.

Dundun-bá (mand.): Tambor tocado com uma espécie de vareta de ponta curvada e acoplado ao corpo do músico.

Elefanti garandi (kr.): Em português, elefante grande. Expressão do kriol para se referir a pessoas que têm dinheiro e que financiam eventos ou carreiras de outras pessoas.

Faasa (mand.): Tom ou música, que se refere a uma genealogia e, que, muitas vezes, é cantada em honra a um ancestral e endereçada aos seus descendentes.

Fanado (kr.): Ritual de iniciação à vida adulta masculino e feminino.

Gamu (kr.): ou *gammo*, em mandinga, é a celebração do aniversário do Profeta Mohamed e também a celebração dos mortos de uma família. As pessoas se reúnem em torno da leitura do Corão, convidam alguns músicos que cantam e dançam e as mulheres dançam em roda. Outras pessoas oferecem dinheiro para os seus mortos e fazem homenagens a eles. O ritual geralmente se encerra com a visita colectiva ao túmulo dos ancestrais.

Horonw (mand.): Homens livres; pessoas nascidas em famílias que não são associadas ao cumprimento de nenhum ofício, como o são os *nyamakalaw*. Os nobres são considerados também *horonw*.

Iran (kr.): Espírito protector de uma determinada terra. Há vários grupos que têm o costume de cultuá-lo, enquanto outros mantêm com eles relações de oferta-demanda, oferecendo bebidas, comidas dentre outras oferendas em troca de protecção.

Jon (mand.): escravos; essas pessoas eram levadas junto com as famílias que os faziam captivos e para quem prestavam serviços.

Karinya (mand.): Também conhecido por *ferru*, no kriol. Pequeno instrumento alongado de ferro, tocado com uma pequena haste também de ferro.

Kontin (mand.): Tipo de viola de 4 cordas, com o corpo de madeira esculpido em canoa.

Kora (mand.): Cordofone de 21 cordas atadas a uma cabaça coberta de pele e um braço de madeira.

Lutu (kr.): Tipo de luta desportiva, em que dois homens se enfrentam corpo a corpo com o objectivo de derrubar o outro ao chão. A luta em si é precedida pela chegada dos participantes, que realizam uma dança com pequenos saíotes e tronco nu. Os grupos de *lutu* são bastante conhecidos no Senegal, onde é considerada um desporto nacional.

Moransa (kr.): conjunto de casas habitada por membros de uma mesma família extensa em torno de um pátio comum, onde, em geral, encontramos um poço, árvores e um espaço de convívio. Cada casa da *moransa* traz no seu quintal, a sua própria cozinha. Na Guiné-Bissau, algumas vezes, a *moransa* se constituía de em uma casa única, com quartos independentes em que se alojam as famílias nucleares.

Nhanheiro (kr.): Espécie de violino fula e também para o seu tocador.

Nyama (mand.): Força motora do universo e que é manipulada por artesãos de modo a dar-lhe materialidade. Os griots, assim, são transformadores dessa energia em palavras e sons.

Polon (kr.): *Ceiba pentandra*; árvore tropical particularmente grande e carregada de simbologia em toda África. É denominada “poilão” em Português da Guiné-Bissau, mas “mafumeira” em algumas outros países de língua portuguesa.

Rapa (kr.): Baptismo do recém-nascido e que faz alusão ao acto de raspagem do cabelo.

Tabanka (kr): Aldeia.

Uarga (kr.): Chá verde que passa por três fervuras e que, na Guiné-Bissau, é bebido com bastante açúcar. Um hábito que se estende por diferentes grupos muçulmanos na África Ocidental e que é feito em grupo.